Iulian Boldea
(Editor)

CULTURE IN GLOBALIZATION: IDENTITIES AND NATIONS CONNECTED

LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2022

Date: 21-22 May 2022

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

CULTURE IN GLOBALIZATION: IDENTITIES AND NATIONS CONNECTED
Section Literature

ISBN: 978-606-93691-3-5

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Published by: "Arhipelag XXI" Press,
Tîrgu Mureş, 2022 Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Cuprins

NORMAN MANEA. EXILE AND MEMORY OF IDENTITY 10
Iulian Boldea 10
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 10
CIVILIZATION DOES NOT PRODUCE MIRACLES: BAY GANIO BALKANSKI AND COANA CHIRIȚA. 14
Luiza Catrinel Marinescu 14
Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University ,,St. Kliment Ohridsky", Sofia.. 14
PRAGMATIC TRANSLATION AND THE ISSUE OF SPEECH ACTS 25
Nagy Imola Katalin 25
Assoc. Prof., PhD, „Sapientia" University of Târgu Mureș 25
TIME AND SPACE IN VIRGINIA WOOLF'S "TO THE LIGHTHOUSE" 38
Anca Bădulescu 38
Assoc. Prof., PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 38
THE INTELLECTUALS' TRIAL: THE NOICA PILLAT LOT 42
Rodica Brad 42
Assoc. Prof., PhD, ,,Lucian Blaga" University of Sibiu 42
THE EGO AND DUAL KNOWLEDGE IN SUZY ZAIL'S THE WRONG BOY APPROACHED VIA BACHELARD'S AESTHETICISM AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY 52
Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa 52
Assoc. Prof., PhD, hab., ,,Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD, Gymnasium teacher, Gymnasium School Racovița, Sibiu County 52
THE NARRATIVE TO TELL THE HUMAN AND TELL THE DIVINE 65
Roxana Anca Trofin 65
Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest 65
QUELQUES OBSERVATIONS SUR L'INFLUENCE DE BALZAC DANS LE ROMAN DE LIVIU REBREANU 72
Mihaela-Claudia Popescu 72
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 72
ETHNIC AND RELIGIOUS - CONSTANCY OF DIFFERENT POLITICAL CONFIGURATIONS 83
Nicoleta Sălcudeanu 83
PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș 83
THE DOUBLE SUICIDE OF HEINRICH VON KLEIST AND HENRIETTE VOGEL 88
Alice Popescu 88
Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest 88

A POSSIBLE DOUBLE SUICIDE PATTERN AMONG EUROPEAN WRITERS 93
Alice Popescu 93
Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest 93
SYNCRETISM OF LITERATURE AND MEDICAL SCIENCE 99
Mirela Radu 99
Lecturer, PhD, ,,Titu Maiorescu" University of Bucharest 99
SCHOOL POETRY AND PROPAGANDA DURING THE COMMUNIST ERA 107
Cosmina – Octavia Cristescu 107
Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 107
POETRY AND WAR IN THE SHORT STORY FIREWORKS BY GRAHAM SWIFT 113
Irina-Ana Drobot 113
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 113
TREATMENT OF TIME AND MEMORY IN WAITING FOR GODOT 120
Dana Carmen Zechia 120
Lecturer, PhD, „Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța 120
EMINESCU'S MODEL IN CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY: MANIFESTATIONS OF THE CREATIVE REVISIONISM 125
THE WAR IN GALICIA IN MIROSLAV KRLEZA'S SHORT STORIES 134
Maria Lațchici 134
Lecturer, PhD, University of Bucharest 134
BODY AND OBJECT NEGOTIATIONS IN HAROLD PINTER'S PLAYS 140
Alina-Elena Roșca 140
Lecturer, PhD, ,,Petroleum-Gas" University of Ploiești 140
TRADITIONAL AND FOLKLORIC IN ROMANIAN FOLK POETRY 150
Cristina Furtună 150
Lecturer, PhD, ,,Valahia" University of Târgoviște 150
SELF-TRANSLATION IN MATEI VIȘNIEC AND JAN CORNELIUS – THE PASSPORT OF (RE) ENTRY IN THE ROMANIAN LITERATURE 156
Loredana Nicoleta Ilie 156
Lecturer, PhD, ,,Petroleum-Gas" University of Ploiești 156
URMUZ'S DISTOPIA: A PSYCHOANALYTICAL APPROACH 165
Lucia Ispas 165
Lecturer, PhD, ,,Petroleum-Gas" University of Ploiești 165

BEYOND A MYSTICAL PARABLE: A SCEPTIC'S DUAL MISANTHROPY AND PITY FOR MANKIND IN MARK TWAIN'S "THE MYSTERIOUS STRANGER" 175
Dimitrie Andrei Borcan 175
PhD, ,,Ovidius" University of Constanța 175
WILDERNESS AS EXILE AND EXECUTION IN JOSEPH CONRAD'S LORD JIM: AN ECOCRITICAL ANALYSIS 181
Dimitrie Andrei Borcan 181
PhD, ,,Ovidius" University of Constanța 181
DIRECTIONS IN POST-WAR LITERARY CRITICISM 190
Ioana-Mihaela Vultur 190
PhD, UMFST Târgu Mureș 190
WE'RE ALL STORIES IN THE END 198
Elena Atudosiei 198
PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 198
THE SYMBOL OF THE DREAM IN HERMANN HESSE'S SHORT STORIES 203
Gabriela Ciobanu 203
PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 203
FAILED SPEECH ACTS IN CÂNTĂREAȚA CHEALĂ (THE BALD SINGER) BY EUGÈNE IONESCO 208
Violeta Costea (Moț) 208
PhD Student, University of Craiova 208
BORDER - A GEOGRAPHICAL ILLUSION 219
Felicia Mich 219
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 219
HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S PROSE – A CHRONICLE OF A VANISHED WORLD 225
Mariana Mogoș 225
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 225
FILM ADAPTATION OF LITERARY WORKS 231
Gabriela Alina Bota 231
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 231
MIRRORS IN THE LITERARY WORK OF VALERIU ANANIA 234
Gabriela Fendrihan (Buta) 234
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 234

TRISTAN TZARA AND THE DADA POETIC EXPERIMENT 241
Anca-Lavinia Țăranu 241
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 241
PSYCHOLOGY OF THE DRAMA IN JERZY GROTOWSKI THEATER 245
Bulboacă-Trif Andrei-Theodor 245
PhD Student, University of Bucharest 245
DOUBLE IDENTITY OR NON-IDENTITY: MIHAIL SEBASTIAN: FOR 2000 YEARS 252
Catinca Oncescu 252
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 252
THE MEMORIALISTIC CHARACTER IN COSTACHE NEGRUZZI'S LETTERS 260
Luciana Chiric (Lupu) 260
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați 260
DANIEL TURCEA - THE EPIPHANIES 266
Ciprian Claudiu Ciula 266
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 266
CELEBRATIONS, CUSTOMS, BELIEFS – ZONA KLADOVO 275
Cristian Colonelu 275
PhD Student, University of Craiova 275
THE CULTURE OF THE SIN INSIDE ARCHAIC SOCIETIES ON ROMANIAN LAND 278
Constantin-Andrei Pătrăucean 278
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 278
MINORITIES IN OLTENIA – BETWEEN TRADITION AND MODERNITY 285
Cristina Mohanu 285
PhD Student, University of Craiova 285
THE AESTHETICS OF BOVARIST FEMINISM AND THE TRAGEDY OF ANNA KARENINA 290
Denisa-Elena Dună 290
PhD Student, ,,Valahia" University of Târgoviște 290
THE ROLE OF QUEEN ELISABETH, THE WRITER CARMEN SYLVA IN PROMOTING ROMANIAN CULTURE AND LITERATURE IN EUROPE. THE RECEPTION OF ROMANIAN LITERATURE AND THE CREATION OF THE POET MIHAI EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, AT THE END OF THE 19TH CENTURY, THROUGH THE GERMAN LANGUAGE 295
Gabriela Enea Elekes 295
PhD Student, University of Oradea 295

IDENTITY AND CULTURAL MEMORY IN DAN LUNGU'S NOVELS 302
Gabriela-Maria Moale 302
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 302
THE PROBLEM OF EMIGRATION IN THE NOVEL I AM AN OLD COMMUNIST HAG BY DAN LUNGU308
Ionuța Ilieș 308
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare308
THE ROSTAND MODEL IN V. EFTIMIU'S BURLESQUE LEGEND 315
Irina Iosub 315
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 315
NICHOLAS CATANOY'S LITERARY STRATEGIES IN THE NON-FICTIONAL WORKS: OGLINZILE LUI NARCIS AND ORFEU ȘI MAȘINA 325
Laura Pop 325
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov 325
"AESTHETIC ONEIRISM" IN WRITINGS OF DUMITRU ȚEPENEAG 332
Lucia-Maria Chitul (Mocanu) 332
PhD Student, ,,Transilvania" University of Brașov 332
IMAGINARY LIBRARIES IN CURRENT DYSTOPIAN SPACES 340
Mădălina Lefter 340
PhD Student, University of Bucharest 340
AESTHETICS VS IDEOLOGY IN THE SUBSERVIENT LITERATURE OF IOANA POSTELNICU 350
Maria Ionela Negoescu-Şupeală 350
PhD Student, University of Bucharest 350
A TRIP TO THE PAST OR HOW TO TAKE ROOT: LAVINIA BRANIȘTE, SONIA RIDICĂ MÂNA 357
Mihaela Ioana Apostol 357
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 357
SOMETHING OLD, SOMETHING NEW, SOMETHING BORROWED IN "THE HOGARTH SHAKESPEARE PROJECT" 365
Esther Peter (Andraș) 365
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad 365
MEMORIALISTIC ELEMENTS IN MACEDONSKI'S PROSE 373
Ramona Nicoară (Bledea) 373
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 373
MINULESCIAN LYRICS 378
Raluca Nicoară (Bledea) 378

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 378
FEMININITY AND GLORY – PEACE AND WAR IN LEV TOLSTOY'S NOVEL 383
Ruxandra-Victorița Ursa (Hădărău-Ursa) 383
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 383
MYTHICAL-SYMBOLIC ELEMENTS IN POPULAR STORIES AT PETRU REZUȘ 394
Sergiu Crăciun 394
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava 394
THE NOVEL OF A FEELING - CE MULT TE-AM IUBIT 400
Oana Loredana Biţu 400
PhD Student, University of Pitești 400
THE CONTRADICTIONS OF DUILIU ZAMFIRESCU 407
Căprescu Roxana Florina (Nicuț) 407
PhD Student, University of Pitești 407
THE HISTRIONIC FACES OF HISTORY (I). CZESLAW MILOSZ AND MATEI CALINESCU IN THE FICTIONAL AND AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS FROM THE COMMUNIST PERIOD AND FROM EXILE 415
Alexandrina Popescu-Cruceanu 415
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 415
THE HISTRIONIC FACES OF HISTORY (II). MATEI CALINESCU AND HIS HIDDEN AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS 424
Alexandrina Popescu-Cruceanu 424
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava 424
SPELLS, SPELLINGS, CURSES 433
Ioana Nadia Dat 433
PhD Student, University of Oradea 433
FENIMORE COOPER'S THE LAST OF THE MOHICANS: LITERARY AND HISTORICAL/GEOPOLITICAL COORDINATES 438
Luminița Mariana Avram (Mihăilescu) 438
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 438
ETHNO-FOLKLORIC CONSTITUENTS IN THE PROSE OF VLAD IOVIŢĂ 446
Mariana Cocieru 446
Scientific Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education and Research of the Republic of Moldova 446

ION CREANGĂ. THE WORD-STORY 455
Iuliana Miu 455
PhD, University of Bucharest 455
PANAIT CERNA UNDER MAIORESCIAN TUTELAGE - ADVANTAGES AND DISADVANTAGES 464
Student doctorand, Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc) 464
Universitatea „Dunarea de Jos” din Galați 464

NORMAN MANEA. EXILE AND MEMORY OF IDENTITY

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Norman Manea's books are thus distinguished by the ambiguous, fluid writing from which emerges the feeling of an essential loneliness resulting from exclusion, damnation, but also a refined lesson of dignity, from which the use of memory, of exemplary ethical importance, cannot be absent. Norman Manea imposed, in his books, the accents of a voice of singular dignity, in which fiction, nonfiction and autofiction are reunited, because the psycho-biographical document and the evocative stamp expose major themes of literature, with revealing aesthetic and ethical expressiveness: memory, identity, the need for confession, the experience of the Holocaust, the sufferings of communist totalitarianism and the metamorphoses of exile.

Keywords: literature, exile, memory, identity, confession

Norman Manea a impus, în cărţile sale, accentele unei voci de singulară demnitate, în care sunt reunite ficţiunea, nonficţiunea şi autoficţiunea, pentru că documentul psiho-biografic şi timbrul evocator expun teme majore ale literaturii, cu expresivitate estetică şi etică revelatoare: memoria, identitatea, nevoia confesiunii, experienţa Holocaustului, suferinţele totalitarismului comunist şi metamorfozele exilului. Sunt teme ce se regăsesc în *Întoarcerea huliganului*, carte care se remarcă prin proteismul discursului epic, sensibil la traumele istoriei, la suferinţele unei lumi destructurate. Scriitorul evocă aici dramele trăite în două regimuri dictatoriale (antonescian şi comunist), expunând imaginea poliedrică a unui destin traumatic. În această carte, plăcile tectonice ale structurii narative se întrepătrund, se completează, într-un spaţiu epic al rupturilor, traumelor şi interstiţiilor unei culpe asumate cu revelatorie pregnanţă şi redate cu o percepţie acută de martor necomplezent, de certă intransigenţă etică. Este redată aici o istorie traumatică a fiinţei circumscrise în sfera Istoriei absurde, Norman Manea clarificându-şi memoria identitară din perspectiva dialogului permanent cu contextul social-istoric, căci „individul este anulat nu doar prin lespedea totalitară, ci şi prin aceea, ulterioară, a memoriei colective". Tema identitară este cea care imprimă particularitate estetică şi etică cărţilor publicate de Norman Manea. O altă temă majoră este cea a subversiunii, configurată în structurarea unor personaje exponenţiale (marginalul, clovnul, „prostul" etc.). În acelaşi timp, avatarurile bolii, însemnele corporalităţii degradate, decupajele anamnetice sau stringenţa simbolică a dialogului etic sunt elemente revelatoare ale spaţiului ficţional, deoarece resursele pactului autobiografic exprimă specificul scenariului identitar al exilului, cu ecuaţia exemplară moarte, suferinţă şi salvare, nelipsită de o aură alegorică iniţiatică, tocmai prin resursele rememorării, ale suferinţei, ale traumei. Iniţierea în spaţiul „Jormaniei" socialiste este recurent evocată (*Despre Clovni, Fericirea obligatorie, Întoarcerea huliganului*) prin situaţii tragi-comice, în care istoria, spaţiul şi timpul sunt confiscate, devin bunuri colective, sunt deposedate de individualitate, în măsura în care „sindromul Puterii" reprezintă un refuz clar al dialogului, al acceptării diversităţii opiniilor, dar şi un recurs la „fericirea obligatorie", ca subterfugiu al imposturii şi al minciunii.

Norman Manea este, astfel, un scriitor emblematic şi problematic al literaturii exilului, un prozator pentru care exilul reprezintă o dureroasă dualitate geografică şi interioară. Condiţia identitară este acut resimţită sub spectrul marginalului şi al fenomenului marginalizării, prin prisma unei identităţi fracturate. Un aspect fundamental este, astfel, exprimat de necesitatea

recuperării legitimității ontice printr-un subtil exercițiu cathartic al confesiunii, căci pericolul uitării este compensat de revelațiile memoriei dotate cu accent etic, scrisul fiind o formă de supraviețuire, de revelare a suferinței, de refuz al compromisului. E vorba, desigur, în cazul cărților lui Norman Manea de o scriitură depozițională, confesivă, documentară, prin care sunt transcrise experiențele traumatice ale unei existențe fracturate, situate într-o istorie agonică, declinantă. Memorie, marginalizare, exil, traumă, acestea sunt temele-cheie ale cărților lui Norman Manea, în care este problematizat trecutul ființei, marcat de negativitatea dizolvantă a ideologiilor. Aceste cărți redau, de asemenea, o etică artistică bazată pe interogație, pe singularitate identitară, dar și pe un dialog permanent cu Celălalt, astfel încât sentimentul eliberator al transei anamnetice și spectacolul traumei temporale legitimează destinul literar al lui Norman Manea, a cărui operă are unele analogii și corespondențe cu creațiile emblematice ale lui Kafka și Joyce. În acest fel, experiența exilului este un traseu simbolic de întoarcere înspre matricea originară, în „casa melcului", prin ficțiunea intens documentată, marcată de reverberațiile simbolice ale depoziției și înțelegerii lucide a traumei.

Romanul *Umbra exilată* (2021) este o carte problematică și revelatoare pentru tematica exilului și a identității. Protagonistul este un supraviețuitor al lagărelor din Transnistria care trăiește în perioada dictaturii comuniste, după care se exilează la un moment dat în America. Cartea lui Norman Manea se individualizează printr-o arhitectură narativă multietajată, fiind compusă din fragmente de colaj, note de lectură, reflecții despre iubire, identitate, memorie, dar și despre revelațiile scrisului. Prozatorul întreprinde un periplu printre accidentele traumatice ale dramaticului secol XX, marcat de ideologiile intoleranței care se acutizează grotesc (fascism, comunism, naționalism). Norman manea are, în acest roman, cum observă Alberto Manguel, o „voce limpede și profundă, care pare că vine din secole de experiență", relevând aporiile condiției exilatului, eroul cărții fiind un schlemiel, un sărman, împiedicat, în limba ebraică, o figură dostoievskiană care nu-și găsește rostul în labirintul istoriei, aflând „o satisfacție înțeleaptă de a fi putut adăuga o interpretare lumii", cum remarcă Bogdan-Alexandru Stănescu. Revelatorie este aici aura alegorică și simbolică a umbrei, însemn identitar ce expune interogațiile neliniștite și obsesive ale protagonistului, despre destinul său incert, despre caracterul alienant al istoriei, despre relația dintre ființă, timp, identitate.

Dialogul dintre Nomadul Mizantrop și prietenul său Günther despre ideologia comunistă și despre geografia politică postbelică este revelator pentru suportul ideatic al cărții. Unitatea romanului derivă, de altfel, și din afecțiunea dintre protagonist și sora sa vitregă, amândoi fiind marcați de traumele Holocaustului, uniți de o dorință fermă de a-și asuma un moment de echilibru într-o lume dominată de convulsii indescifrabile. Există, în același timp, și o amplitudine a sintezei și a revelațiilor umanului, prin faptul că destinul protagonistului narator și martor din *Întoarcerea huliganului* și din *Despre clovni* se prelungește aici, existând aceeași constelație de teme, probleme, idei favorite. Desemnat încă din subtitlu ca un „roman colaj", cartea e alcătuită din citate, din fragmente ale unor opere de ficțiune sau din lucrări nonficționale (eseu, memorii, filozofie, poezie), pe care scriitorul le inserează în mod natural în arhitectura textului. Protagonistul, scriitor român exilat, profesor la o universitate americană își reamintește, cu exigență și luciditate, căutări, lecturi, pasiuni, intercalând între textele proprii și citate referatelor studenților, cartea fiind astfel alcătuită dintr-un mixaj de texte originale și de citate, ce favorizează un dialog intelectual elevat.

Între istorie și biografia sinuoasă a personajului există și câteva repere ale existenței scriitorului, căci protagonistul, poreclit Nomadul Mizantrop, este un fel de alter-ego al autorului. Fără îndoială că o interpretare a romanului în registru strict biografic este limitativă, existând unele nuanțe, distanțări și distincții între ficțiune și viața scriitorului, în măsura în care detaliile personale, evenimentele existențiale sunt depășite de unele accente reflexive, de un substrat meditativ sau de o detentă metafizică. Primul capitol este o

introducere în perimetrul exilului. Scena de început este o convocare, cu ecouri kafkiene din *Procesul* a eroului, la o întâlnire la sediul unei sinistre instituţii comuniste, unde un colonel, pe nume Tudor, îi dă vestea că e posibil să plece în străinătate. Exilul reprezintă o experiență ce determină stări afective contradictorii, de la sentimentul speranţei, la anxietate şi incertitudine („Exil, deci! Alt exil decât cel din copilăria cu sârme ghimpate. Exil! Eliberarea de mizerie și tiranie, despărțirea de iscoadele înmulțite ca ciupercile după furtuna promisiunilor mincinoase. Aici, în țara nașterii, se inițiase în complicitățile supunerii. Aici se îndrăgostise de cuvinte și se amăgea că nu trăiește într-o țară ci într-o limbă. Nu, nu se simțea pregătit să devina surdomut în Paradisul Prosperității"). Periplul exilatului (Berlinul de Vest, întâlnirea cu Gunther, sosirea în Statele Unite, întâlnirea cu sora sa vitregă), angajarea lui ca profesor la o universitate de prestigiu, exprimă o anumită incertitudine identitară a eroului, care pare să nu-şi afle nicăieri locul şi starea, plasându-se într-un fel de surghiun continuu, astfel încât naratorul îl numeşte Nomadul, Călătorul, Străinul, Profesorul sau „bătrânul singuratec". Un moment de important impact afectiv, de consolidare a fixării în perimetrul american, de legitimare a identificării cu spaţiul străin în care se regăseşte este cel al atacurilor teroriste din 11 septembrie 2001: „Ecranele planetei fuseseră brusc cotropite de păsările de prada și prăpăd: mari zburătoare metalice coborau în picaj să spulbere clădiri și oameni… Nomadul se simțea, iată, solidar cu cei care locuiau bucata de pământ pe care naufragiase în urmă cu peste un deceniu. Acum, da, era unul de-ai lor! Avea dreptul să spună cum altădată spusese președintele lor, „Ich bin ein Berliner". Mai simplu: „I am yours", „I am here", „Among you", „With you", „That's it", „I am here", „Like you", „Like you". Își justifica, abia acum, noua identitate, refugiul devenit domiciliu…"

Simbolistica umbrei, omniprezentă în roman, de o revelatoare recurenţă, este legată şi de statura unui personaj romantic (Peter Schlemihl), care recurge la un pact faustic, un damnat reprezentativ pentru condiţia arhetipală a exilaţilor şi a marginalizaţilor („Este aventura lui Schlemihl valabilă și pentru expatriatul dintr-o dictatură sau dintr-o familie tiranică sau dintr-o enclavă retardată de sărăcie, sălbăticie, fanatism? Acoperă drama lui Peter, atâta cât este, cea a tuturor înstrăinaților, deposedaților, expulzaților, nomazilor goniți de furtunile Istoriei dintr-un refugiu în altul?". Conotaţiile simbolice ale umbrei sunt diverse, de la „umbra pe care o pierdem frecvent când conștiința se retrage în umbră", la sensurile identitare („Umbra pare o metaforă pentru patrie, limbă, rădăcini sau orice altă relație cu apartenență"). Trauma Holocaustului, dezbătută de protagonist cu prietenul său Gunther, este foarte semnificativă din unghiul raporturilor dintre victimă şi complice, aşa cum observă partenera naratorului, Eva („Nici opoziția în relația cu Holocaustul nu vă desparte cu totul, cred eu. Unul, victima, evreul, adică el, nu vorbește niciodată despre subiect; celălalt, neamțul, se consideră complice prin etnie cu asasinii"). Reflecţia acută asupra dilemelor identitare este exprimată în mod limpede din multe fragmente ale romanului lui Norman Manea, în care „rana milenară" este diagnosticată cu luciditate şi pasiune: „Ai pus degetul pe rana milenară. Ești înfumurat în modestia dumitale exagerată, nu vrei să te dezvălui, nu te dai pe piață. Parcă ai adăposti cine știe ce comoară. Exilat nu pentru că ești departe de locul natal, ci pentru că te-ai asimilat cu această categorie de îngeri bizari, asta-i! Exilat prin structură, nu prin situație". O carte interogativă, dilematică şi problematică, despre amprenta identitară, romanul *Umbra exilată* relevă dilemele Nomadului Mizantrop, explicabile şi prin enunţul din finalul cărţii, în care regăsim cuvântul ebraic „hineni" (iată-mă), prin care personajele biblice importante îşi fac cunoscută prezența în spaţiul în care este resimțită prezența divinității. Tensiunea ideatică, dinamica naraţiunii şi fervoarea interogaţiilor acute relevă structura şi calităţile unui roman de excepţie pentru tema identităţii şi pentru problematica atât de actuală şi de revelatoare a exilului.

Cărţile lui Norman Manea se remarcă, astfel, prin scriitura ambiguă, fluidă din care se degajă sentimentul unei solitudini esenţiale rezultată din excluziune, damnare, dar şi o rafinată lecţie a demnităţii, din care nu poate absenta recursul la memorie, de exemplară pregnanţă etică.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, Claudiu Turcuş (coord.), *Norman Manea – departe si aproape*, Editura Arhipelag XXI, Tîrgu Mureş, 2014; Iulian Boldea, *Memory, Exile, Identity: Norman Manea*, în revista „Journal of Romanian Literary Studies", nr. 6, 2015; Iulian Boldea, *Exilul şi etica memoriei*, în revista „Apostrof", nr. 3, 2022; Matei Călinescu, *Reflecții despre Întoarcerea huliganului* (postfață), în Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2006; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*. *Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003; Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994; Aurica Stan, *Exilul ca traumă, trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iaşi, 2009; Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului* Vol. 1, Editura Gramar, Bucureşti, 1999; Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*. *Eseu*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004; Claudiu Turcuş, *Est*etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012; Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

CIVILIZATION DOES NOT PRODUCE MIRACLES: BAY GANIO BALKANSKI AND COANA CHIRIȚA

Luiza Catrinel Marinescu
Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University „St. Kliment Ohridsky", Sofia

Abstract: Similar characters through the perfect mischief and rudeness of manners, personifications of upstartism and overnight enriched people from a society in effervescent Europeanization, Bay Ganio Balkanski and Coana Chiriţa Bârzoi are also related by the aspiration to instant absorption of foreign behaviors, related to a civilization that they hope will perform miracles in terms of their character. The mother of three children, Coana Chiriţa Bârzoi, wants to appear to be a French-speaking aristocrat. She is the protagonist of the following comedies written by Vasile Alecsandri Chiriţa in Iaşi or two girls and a neneacă (i.e. mother, from Turkish nene: mother or older sister - 1850), Chiriţa in the countryside (1855), Chiriţa in baloon (1875). Ganio or Gaño Somov, Gaño Balkanski or Bai Gaño, translated in Romanian as Bai Ganciu in 1900 is the protagonist of a serial novel published since 1895 by Aleko Ivanitsov Konstantinov (1 I 1863, Svishtov – 11 V 1897, Radilovo, near Plovdiv).
The travels of the rose oil merchant, a peasant enriched from Bulgaria through the merchant are relevant to the concerns of this character, whose happenings are most often told by other characters. The victims of the lack of education and of the hostile environment in which Bay Ganio and Coana Chiriţa Bârzoi were formed are characters who try to overcome their inferiority complex through an immeasurable confidence in their own forces. Designed by their authors to be a mirror of flaws for compatriots, the two characters reflect a typology of the survivor and the desire to assimilate modernity at all costs. This material is structured as it follows:
1. Vasile Alecsandri and Aleko Konstantinov: Writers Travelers
2. Between Modernity and Education
3. Ştefan Georgescu Segent Bay Ganio's first translator in Romanian

Keywords:Vasile Alecsandri, Aleko Konstantinov, Writers Travelers

1. Vasile Alecsandri și Aleko Konstantinov: scriitori călători

Pe malul drept al Dunării, la Svishtov, chiar pe malul opus orașului românesc Zimnicea avea să vadă lumina vieții scriitorul Aleko Konstantinov la 1 ianuarie 1863 la 42 de ani distanță de Vasile Alecsandri (care se născuse la 21 iulie 1821, chiar în timpul Zaverei) și la nouă ani după Ion Luca Caragiale (care se născuse la 30 ianuarie 1852). Cu origini românești basarabene în Odessa, provenit dintr-o familie bogată de negustori, cu un tată pe nume Ivanița - care studiase la Galați, știa românește și care fusese angajat de Evloghi Gheorghiev (marele negustor și patriot bulgar care a contribuit atât la construcția Universității din Sofia, dar și a celei din București), de profesie judecător și procuror, nevoit să își deschidă un fel de comerț cu tutun, precum Ion Creangă, după ce i-au murit toți cei dragi, apucându-se de scris, Aleko Konstantinov a avut plăcerea și mijloacele de a călători destul de mult, exact ca și Vasile Alecsandri.

Poetul Vasile Alecsandri renunțase la studiile Facultății de Drept din Paris pentru a vizita Italia, Austria, Germania, Franța pentru a ajunge până în Africa. Nefericita iubire a lui Vasile Alecsanri pentru Elena Negri, sora prietenului său, Costache Negri avea să se sfârșească din

cauza bolii cumplite de plămâni, pe care, cea mai frumoasă și mai admirată prezență feminină din cercul aristocratic al vremii a avut-o. Călătoria cu Elena Negri, numită și Ninita la Veneția și apoi prin toată Italia până în Sicilia, la Neapole, în același loc unde era și Nicolae Bălcescu s-a sfârșit tragic a rămas memorabilă grație Jurnalului lui Vasile Alecsandri. La Istanbul, pe vapor Elena Negri a murit la 4 mai 1847, fiind îngropată în curtea bisericii grecești din Istanbul. „Steaua blândă ” a sufletului lui Alecsandri, „*Steluța”* plecată spre al „nemuririi zbor” a fost adevărata dragoste a poetului, dramaturgului, folcloristului, revoluționarului și diplomatului poet al gintei latine.

Vasile Alecsandri a fost un poet foarte îndrăgit, iar operele sale „al cărui geniu a planat și asupra sufletelor robite ale poporului românesc din Basarabia” (Ciobanu, 1922: 76) au fost cunoscute și apreciate de românii de aici. Așa se poate să-l fi citit pe Vasile Alecsandri și Aleko Konstantinov, în vremea când a studiat dreptul la Odessa. De altfel, Vasile Alecsandri, prin seninătatea umană a versurilor sale și a concepției sale despre lume, prin farmecul limbajului său a devenit foarte apropiat de cititorii săi din ținutul de peste Prut. Ștefan Ciobanu scrie că opera lui a fost cunoscută cu mult înainte de 1918 locuitorilor din Basarabia. De altfel, în Bay Ganyo există certe referiri la spațiul românesc pe care personajele lui Konstantinov le fac. Chiar în primul capitol, Bay Ganio povestește cum a fost el la „Giurgiu, (pe care îl pronunță Gurghiu ori Ghiughiu, după regula de citire a literelor chirilice din bulgară- n.n. LM) Turnu Măgurele, Ploieşti, Piteşti, Brăila, Bucarest, Galați — hai să nu te mint, la Galați nu mai știu dacă am fost sau nu” (Konstantinov, 2010: 5). La fel se întâmplă și la Praga unde Bay Ganio dă buzna pur și simplu în casa profesorului Jirechek, specialist în limbi slave și bun cunoscător al limbii bulgare. Acolo se autoinvită la masă, iar la masă, bătrânul domn Jirechek, puțin surd, puțin pierdut în lumea lui, bunicul profesorului adresează clar întrebarea: „Ești din București?” . Răspunsul mamei domnului Jirechek e și el clar: „E bulgar tată!” (Konstantinov, 2010: 35) Confuzia București/Bulgaria nu e prea departe de confuziile contemporane ale europenilor occidentali, fapt care, dincolo de ignoranță ilustrează o tipologie asemănătoare.

Aleko Konstantino a călătorit şi el destul de mult, iar aceste călătorii l-au inspirat. A participat la Expoziția Universală de la Paris (1889), la Expoziția Industrială de la Praga (1891) şi la Expoziția Columbus din Chicago (1893). A fost administrator al şcolilor, membru al Comitetului Suprem Macedonean, al Consiliului de Administrație al Societății de dialog Slavyanska, al Societății Bulgare de Educație Populară, al Comisiei pentru Promovarea Industriei Locale, al Societății pentru Promovarea Artelor, al Societății muzicale, al Comitetului Teatral. La inițiativa sa, a fost înființată prima companie de turism din Bulgaria (începutul turismului organizat prin

Bird's eye view of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. | Library of Congress (loc.gov)

ascensiunea Vârfului Negru /Черни връх/ Cerni Vrah, din vecinătatea Muntelui Vitosha, Sofia la 27 august 1895). Aleko Konstantinov a călătorit în America cu ocazia Worlds Columbian Exposition, Chicago, 1893 şi impresiile sale de călătorie До Чикаго и назад/Da Chicago i nazad/ *Până la Chicago şi înapoi* (1894) sunt mărturia entuziasmului şi a admirației sale în fața minunății lumii noi, sunt rodul impresiilor pe care această călătorie le-a imprimat în sufletul scriitorului înzestrat cu un temperament artistic sensibil şi cu mult umor, căci până şi în aceste meleaguri îndepărtate de pe continentul american are loc întâlnirea cu Bay Ganio.

Pe „norocosul Aleko”- cum îi plăcea lui Aleko Konstantinov să îşi spună- l-am văzut, cu statura lui de bronz şi cu gemantanul odihnindu-se parcă, pe Bulevardul Vitosha, chiar în centrul Sofiei, privind cu nostalgie spre muntele Vitosha, pe care l-a iubit atât de mult. Moda ascensiunilor alpine era o constantă a vieții literare din al XIX-lea veac, când Vasile Alecsanri călătorind împreună cu prietenul său Alecu Russo, aveau să descopere capodopera literaturii populare româneşti, *Miorița* şi minunatele doine şi legende populare adunate şi îndreptate spre a fi prezentate lumii întregi. Fără îndoială că duhul călătoriilor de care au fost stăpâniți ambii scriitori i-a făcut să fie atenți la detalii, fascinați de lucrurile noi pe care le vedeau şi mai ales de progresul lumii care ar fi putut face ca viața oamenilor să fie alta în țările lor de pe malurile Dunării. Şi Aleko Konstantinov şi Vasile Alecsandri au avut nostalgia parfumului trenurilor şi al vapoarelor cu abur, căci ambii au avut şansa de a se bucura de aceste mijloace de transport în călătoriile lor.

Ca student, Aleko Konstantinov a intrat în politică exprimându-şi opiniile față de P. Karavelov, un ideolog al parlamentarismului şi democrației. A colaborat la revista pe care a fondat-o la Biblioteca Sf. Kliment. A fost membru al Partidului Democrat de opoziție condus de P. Karavelov (1896); a participat la pregătirea programului său, a colaborat cu articole la ziarul „Steagul" de la înființarea sa (1894) şi a fost, din greşeală, ucis de mercenari cu un glonț care i-a

străpuns inima. Din motive politice la 11 mai 1897 la Radilovo, în timpul unei călătorii cu trăsura a avut proasta inspirație de a își schimba locul cu tovarășul său de drum, Mihail Takev, cel vizat de glonțul ucigaș și a fost ucis pe loc. Din greșeală...

Dar adevăratul punct de zenit al destinelor literare ale lui Vasile Alecsandri și Aleko Konstantinov este întâlnirea scrisului lor cu spiritul popular și național din țările lor, în năzuința lor sinceră că oamenii de pe ambele maluri ale Dunării vor reuși să se dovedească campioni ai istoriei, care de nenumărate ori i-a lovit în plin și care i-a forțat să se comporte ca niște adevărați campioni: să se ridice și să lupte mai departe pentru idealul lor, cu orice mijloace, cu o încredere nemăsurată în forțele lor.

Fără îndoială că evoluție fără educație și civilizație fără școală nu există. Aleko Konstantinov a înțeles asta foarte bine, așa cum avea să fi înțeles și Vasile Alecsandri când se spune că a întâlnit-o pe întruchiparea Coanei Chiriţa în persoana stră-străbunicii lui Constantin Gane, Anastasia Greceanu (1797-1859), despre care se notează pe o fotografie de familie că: era *„născută Balș, răsbunica mea după mamă, îngropată în biserica de la Valea Glodului (Șomuz în Suceava). E coana Chiriţa a lui Alecsandri. Se zice că acesta a venit la Pârâul Glodului și fiind rău primit a scris acele piese de teatru spre a se răzbuna. Numirile din piesă corespund cu ale copiilor ei: Guliță = Georges Greceanu, tatăl lui tante Helene Mavrodi, Calipsița = Canano, mama tantei Elleonora, Aristița* = (ilizibil). " (Alecsandri, 2007). Personaj al epocii de tranziție de la un mod de viață oriental la unul occidental, Chiriţa este întruchiparea grotescă a „lumii formelor fără fond" și a încăpățânării cu care acestea se manifestă.

Într-una dintre scrisorile sale către Ubicini, Vasile Alecsandri scria : „...Tipul Chiriţei va rămînea în repertoriul nostru Şi va fi exploatat cu succes încă mult timp, Căci este o baie nesecată, aşa de exemplu, ce-ar păţi o Chiriţă care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriţă politică? O Chiriţă gheşefteră? Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure." (Alecsandri, 1923)

Cert este că Alecsandri scrisese pentru că era convins de talentul de interpret al lui Matei Millo. Actorul care a interpretat-o în travesti pe Coana Chiriţa, Matei Milo a scris și el o piesă intitulată „*Coana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vârciorova".* Din cauza ciumei și a holerei din Imperiul Otoman, autoritățile Imperiale Austriece instituiseră pe calea ferată, la Vârciorova carantina în tren, pe linia ferată care lega Turnu Severin de Pitești și București. Personajul lui Alecsandri devenise celebru prin capacitatea sa de a se descurca în orice împrejurare cu ajutorul banilor. Chiriţa era un brand literar al țării în tranziție și de aceea era împrumutat și de alți autori care îi dezvoltă aventurile. „Banul este cea mai sigură piatră de încercare a firii omenești" scria Vasile Alecsandri intuind în Coana Chiriţa Bârzoi întruchiparea metamorfozei pe care banul o produce.

Bay Ganio este și el o întruchipare a felului de a supraviețui în perioada tranziției. El nu are aerele aristocratice ale Chiriței și nici nu-și angajează profesori de franceză pentru a studia ceva din limbajul țărilor în care călătorește. El e un călător needucat la fel precum coana Chiriţa, dar fără pretenții la început. El își afirmă cu mândrie originea fără să își dea seama că diferențele îl compromit. Din punct de vedere al genului literar Bay Ganio este de fapt o înșiruire de povești incredibile despre acest bulgar „modern" care a călătorit prin Europa și care se întoarce, participă la alegeri și se transformă în jurnalist: *Bay Ganio pleacă, Bay Ganio la operă, Bay Ganio la băi, Bay Ganio la Dresda, Bay Ganio la Praga, Bay Ganio la Jirechek, Bay Ganio în vizită, Bay Ganio în Elveția, Bay Ganio în Rusia, Bay Ganio se întoarce din Europa, Bay Ganio la alegeri, Bay Ganio jurnalist, Bay Ganio la palat, Bay Ganio în delegație, Bay Ganio în opoziție, Societatea temperanței, Scrisoarea lui Bay Ganio către Constantin Velichkiv, Din corespondența*

lui Bay Ganio Balkanski, Bay Ganio în Europa. Tehnica povestirii în povestire amintește de *Decameronul* lui Boccaccio. Târgovețul descurcăreț este un prototip al omului de succes al perioadei de tranziție spre europenizare a spațiului balcanic care se transformă în politician. S-a spus că el ar fi oglindirea literară a oponentului lui Aleko Konstantinov pe nume Ivanița Gramatikov.

Din punct de vedere al temelor și motivelor în care sunt implicate cele două personaje se poate spune că motivul călătoriei în Europa este comun. Bay Ganio și Coana Chirița scot amândoi în evidență dezacordul dintre obiceiurile balcanice și moravurile europene, fie că este vorba despre falsul patriotism, despre strâmba înțelegere a valorilor și despre pseudocultura celor două personaje.

Bay Ganio este un îmbogățit provincial care călătorește fără să vrea să vadă ceva: „La ce să mă uit?" zice el la Viena. „Viena e un oraș ca orice alt oraș cu oameni, case, sultanat..." (Konstantinov, 1923) El povestește ce știe, e încuiat și viclean, chilipirgiu și zgârcit. Doarme în camera de la hotel London în camera unui tânăr cu care călătorise, mănâncă din celebra lui taşcă brânză și ceapă și nu vrea să știe mai mult decât și-a propus.

Cucoana Chirița este și ea o îmbogățită provincială care povestește cu dezinvoltură de mahalagioaică despre voiajul său în străinătate cu „cățel și purcel". Nici ea nu înțelege ceea ce vede, dar își îmbogățește vocabularul după ureche, preferând conversația tinerilor care o ironizează. Ea e incapabilă să accepte ironia pentru că nu o înțelege sau se preface de minune că nu o înțelege spre deliciul publicului:

„În Viena m-am primblat
La Hițing și pe Grabe
C-un tânăr delicat
Ce-i zic Herr Graf von Kleine-Schwabe.
Ș-apoi înspre Paris
Am plecat cu grăbire.
Căci Parisu-i un paradis
Plin de ademenire.
Ce voiagiu minunat!
Ce frumos m-am primblat!
În urmă-mi am lăsat
Un nume lăudat." (Alecsandri, 2007)

Bay Ganio călătorește în Europa pentru a vinde prețiosul ulei de trandafir străinilor. El e un negustor speculant care gândește comerțul simplu și clar: „nu înșeli, nu vinzi".Coana Chirița merge la Paris de îndată ce ajunge „isprăvnicească"; ea ar merge și la Ierusalim „cu sacul în cap" pentru a își salva fiul care leșinase în urma unui accident la călărie. Coana Chirița visează la călătoria sa la Paris pentru că s-a săturat de Moldova. Ea ar face călătoriile pentru a aduce civilizația în provincie, pentru a-și duce fiul la școală, pentru a își comanda ținute la modă și povestește în stilul ei inconfundabil despre peripețiile ei.

> „Am fost la Paris de mi-am așezat plodu la școală ca să învețe politica, pentru că-n ziua de astăzi, la noi, un om ce nu știe politica nu plătește nici chiar cât jilțul cel stricat care s-a vândut cu doba la București pentru plată de impozit... el e un mobil de prisos... Și cu prilejul acesta m-am folosit și eu ca să văd lumea cea mare, că mă-ți crede?... Mă mucezisem la țară, la Bârzoieni... De la o vreme îmi venise stenahorie și ipohondrie;

aşadar... nu-ţi uita vorba... într-o dimineaţă, pe la toacă, după ce m-am cotorosit de Aristiţa şi de Calipsiţa, mi-am luat catrafusele şi am spălat putina!… Soţul meu, paharnicu Bârzoi, cam cârnea din nas, dar l-am sărutat între sprâncene, după obicei, şi l-am lăsat cu buza umflată... Uff!.. M-am dus la Galaţi cu trăsura mea cea galbenă şi, cum am ajuns, nici una, nici două... ţup! în vapor, Guliţă ţup! după mine, Ioana ţiganca ţup! după Guliţă şi, vorba ceea, cu căţel cu... am plecat!!! Doamne! boieri d-voastră, minunat lucru-i vaporul!... Sa vezi şi să nu crezi... Auzi d-ta? Merge focu pe apă ca în vremea halimalei. D-apoi salonuri, d-apoi zaifeturi, d-apoi căpitanul!... bată-l norocu, că mare nostimior mai era, puşchiu! (În taină.) Să vă spun una? Soţul meu nu-i pe aice? Mi-a făcut curte, berbantu, tot drumul şi, zău, între noi să rămâie... dacă nu mi-ar fi fost de ighemonicon, mai că... mai că...” *Chiriţa în voiaj, cânticel comic* (Alecsandri, 2007).

Cu dezinvoltură şi cântând în dialect, ea îşi turuie impresiile de călătoriile şi mai ales aventurile alături de căpitanul care îi făcuse curte tot drumul:

„De-acolo am urmat
Prin ţara cea nemţească
Şi-n Peşta am mâncat
Paprică unguresc㠖
Apoi în drum de fer
Suindu-mă în grabă,
Am voiageat c-un cavaler,
Un baron prea de treabă...
Ce voiagiu minunat!
Ce frumos m-am primblat!
În urmă-mi am lăsat
Un nume lăudat.

Fost-aţi cu drumu de fer, boieri d-voastră? Ei! apoi ce mai ziceţi? Să juri că neamţu-i cu dracu... Sfinte Panteleimoane!... te duci ca vântu şi ca gându, ca în poveşti; cât ai plecat ai şi ajuns, ba încă baronu care călătorea cu mine m-a încredinţat auf Ehre, că în Englitera drumu de fer merge aşa de iute că soseşte până a nu pleca. Bată-l vântu de baron! Mare ghiduş era şi nostim! ” (Alecsandri, 2007).

Despre Bay Ganio povestesc alţii, din perspectiva înţelegerii omului educat, care încearcă să înfăţişeze faptele obiectiv, în detaliu, fără prea multe comentarii. Felul în care personajul mânâncă amuză colectivitatea la care s-a autoinvitat la prânz la Praga, mai ales în scena în care face reclamă „bomboanelor bulgăreşti”, ardeii iuţi sau în cea în care este servit cu supă, o varsă pe faţa de masă şi apoi pune deasupra şervete curate continuându-şi nestingherit conversaţia cu gazdele oripilate şi stânjenite în acelaşi timp. Slinos şi murdar, îmbrăcat ca un muncitor venit de la munca câmpului, cu căciula lui de blană şi cu taşca pe umăr, Bay Ganio e imun la ironie, la observarea atitudinii celor din jur faţă de comportamentul său. Obiceiurile alimentare sunt reprezentative pentru mediul din care omul provine. Şi Bay Ganio şi Chiriţa sunt personaje gurmande, care mănâncă porţii mai mari, iar comportamentul lor reflectă mediul strâmtorat de criză în care s-au format. Primitivi şi agresivi, grosolani şi mulţumiţi de felul în care înaintează prin viaţă, Bay Ganio şi Coana Chiriţa înţeleg evoluţia drept o formă de căpătuială cu recunoaştere socială.

Cucoana Chiriţa primeşte paşaportul şi se mândeşte cu statutul său de baroană trecut în acest document oficial. Ea începe să se intereseze de teatru, iar Monsiu Şarl îi povesteşte opera

italiană „Robert, le Diable”. Când ajunge în sfârșit la Paris, nu are timp de teatru și de muzee. Ea e amuzantă pentru că turuie fără rușine și fără discernământ întocmai ca o mahalagioaică amuzantă prin pronunție, prin combinațiile de neologisme scrise fonetic, pronunțate stâlcit și de regionalisme trântite în context neologic, prin spiritul ei de observație și prin interesele pe care le are:

„În sfârșit am sosit la Paris, în patria lui Monsiu Șarlă!... Știți, Monsiu Șarlă, care a fost dascalul lui Guliță... În Paris! minunea minunilor! târgu Vavilonului din zilele noastre! Am ajuns noaptea și am tras la un otel din ulița: Geofroi Marie, adică: Mi-i frig, Marghioală... A doua zi l-am înfundat pe Guliță într-un pension și am rămas liberă, de capul meu. Ha... a... alal de cine-i tânăr și are bani mulți! Acolo-i pământul făgăduinței cel din scriptură; numai un lucru e cam supărător: toate se vând cu porția, și porțiile-s mici de tot, ca de pomană. De pildă, ceri un biftec? Îți aduc o fărâmă de friptură mare cât un irmilic, ba încă și aceea crudă... cică-i englizască... Ceri raci? îți aduc vro doi răcușori în șepte luni, chirciți, oftigoși ca vai de ei!... Cât despre bucate de cele sănătoase ca la noi, precum: musaca, capama, ciulama, baclava, cheschet... nici nu se pomenește... însă nu face nimică... Parisul nu are seaman pe fața pământului, și pot zice că nici chiar Bucureștiul nu-l întrece... adică să fim drepți... nu-l întrece. Ce nu găsești în el? galerii de muzeuri vrei? ai; munamenturi vrei? ai; teatruri vrei? ai; pasagiuri române ca la București vrei? ai. Che ta lipa. Eu nu le-am vizitat nici pe unele, nici pe altele, pentru că am avut de umblat pe la magazii de marșande de modă. Am fost la madam Desal și la madam Fovel, de mi-am comandat tualete pe datorie... Le-oi plăti și eu când or plăti și celelalte cucoane care le-o rămas datoare... (În taină.) Și știți una? Sunt cam multe... așa de multe, încât croitoresele au hotărât să nu mai facă credit compatrioatelor. Cam rușine, dar ce-mi pasă? Eu tualetele le-am pus la mână și am și fantacsit cu dânsele la baluri, la Mabil... Ah! frățiorilor, ce juvaer de grădină-i Mabilu! ce adunare elegantă întâlnești în ea!... Nu era seară să nu mă duc acolo la petrecere... ba încă am jucat și cancanu.” (Alecsandri, 2007).

Chirita, mandra de dobandirea pasaportului, incepe sa citeasca, facand mare tam-tam pe seama statutului sau de « baroana ». Apoi se intereseaza despre ce mai este nou la Ies, despre teatru. Sarl ii marturiseste ca a vazut opera italiana « Robert, le Diable », o piesa tare frumoasa. Chirita ii cere sa le povesteasca,

2. Mitocanii balcanici, între modernitate și educație

Aroganți și agresivi, Coana Chirița și Bay Ganio se apropie de Europa grăbiți să îi smulgă acesteia plăcerile și strălucirea, căutând să profite cât pot de mult de pe urma faptului că își permit să aibă acces la niște resurse variate. Coana Chirița se pregătește cum poate ea mai bine pentru asta. Bay Ganio se adaptează pe loc, fără să stâlcească nicio vorbă în altă limbă în afară de bulgară. Coana Chirița îl angajase pe Monsiu Șarl pentru a-l învăța frațuzește pe neterminatul ei fiu, Guliță și, pentru că sponsorizează cultura băiatului, își arogă dreptul de a-l examina pe fiul ei la limba franceză în prezența malițioasă a dascălului nativ, care nu o contrazice niciodată. Comicul de limbaj și cel de situație predomină pentru că în dorința ei de a aduce moravurile de la Iași în provincie, cucoana Chirița nu înțelege diferența dintre sublim și ridicol. La fel ca Bay Ganio, cucoana Chirița nu înțelege nici ironia și nici condescendența mucalită cu care ceilalți o înconjoară.

Bay Ganio are senzația că l-a păcălit pe tânărul care l-a găzduit în camera lui de hotel, are impresia că i-a fraierit pe nemții care îi dau o sumă frumușică pe sticluța lui cu ulei de trandafir,

fără să-şi înţeleagă postura de pomanagiu ridicol. La baia publică Bay Ganio plonjează într-un costum rudimentar şi caraghios în bazinul cu apă termală în care ceilalţi se relaxau, împroşcându-i cu apă şi exclamând mândru de trupul lui cu rotunjimi rubensiene că e bulgar.

Cucoana Chiriţa a uitat ce vârstă are, se crede în continuare tânără şi frumoasă şi e ridicolă prin abordările publice ale necunoscuţilor cărora le răspunde nonşalant. Şi ea are o statură de femeie matură rubicondă de care tânărul care îi compune refrenul zice că e umflată ca un balon.

„Vivat, mândră Chiriţoaie!
Vivat spanchea de Bârzoaie!
Oaie, oaie, oaie, oaie, oaie, oaie, oaie.
În amoruri să trăiască
Lumea-ntreagă să pârlească,
Ească, ească, ească, ească, ească, ească, ească.
Tra, la, la, la, la, la, la, la.
Sai, Chiriţo,-n joc.
Tra, la, la, la, la, la, la, la,
Sai mereu cu foc.
Chiriţoaia-i sprâncenată
Şi ca un balon umflată,
Lată, lată, lată, lată, lată, lată, lată.
Elegantă şi frumoasă,
Armazoancă amoroasă,
Roasă, roasă, roasă, roasă, roasă, roasă, roasă.
Tra, la, la, la etc.
Chiriţoaia-i din natură
Gingaşă peste măsură,
Sură, sură, sura, sura, sură, sură, sură.
Ea cu ochiul te atrage
Şi pe şfară-apoi te trage,
Rage, rage, rage, rage, rage, rage, rage.
Tra, la, la, la etc.
Chiriţoaia cea uşoară
Are-o inimă fecioară,
Cioara, cioară, cioară, cioară, cioară, cioară.
Ea te leagă şi te-ncurcă
De nici dracul te descurcă,
Curcă, curcă, curcă, curcă, curcă, curcă, curcă.
Tra, la, la, la etc.” (Alecsandri, 2007).

De cele mai multe ori cucoana Chiriţa e păcălită cu multă cruzime de aceşti tineri, pentru că nu e capabilă să înţeleagă în ce fel de postură ridicolă se află: impresia despre sine o depăşeşte pe cea a celorlalţi despre ea.

Primitivismul acestor două personaje vine din încrederea lor nemăsurată în puterea portofelului care deschide deopotrivă şi uşi şi inimi. Idealul lui Bay Ganio este chilipirul, folosul neaşteptat dobândit prin achiziţionarea la preţ mic şi vânzarea cu suprapreţ, pleaşca sau pomana sau cumpărarea la preţ de nimic a unor obiecte de care ceilalţi ar vrea să scape rapid şi pe care el

le poate revinde altor mușterii. Idealul cucoanei Chirița este legat de mulțimea toaletelor moderne afișate la baluri, de căsătoria lui Guliță cu o fată frumoasă și bogată, de lupta ei pentru a deveni „isprăvnicească", adică de a fi căsătorită cu un cârmuitor, cu o căpetenie care conducea un județ sau un ținut. Parveniți ai tranziției, și cucoana Chirița și Bay Ganio sunt niște ariviști, îmbogățiți peste noapte pe care îi dau de gol mitocănia, aidcă vulgaritatea, grosolănia, bădărănia sau mojicia. Pentru ei mitocănia e o laudă de sine care frapează, amuză și îi transformă în simboluri ale unei lumi care vrea schimbarea, dar nu știe de unde să înceapă.

Cucoana Chirița are încredere în moda de la Ieși și ca urmare Monsiu Șarl devine profesor de franceză în casa ei cu misiunea să îi învețe pe ea și pe Guliță limba lui Voltaire. Educația lingvistică în limbă străină înaintea celei din limba mamă cu profesor nativ dă naștere jocurilor de cuvinte în care cuvintele inventate de Guliță care e examinat pentru cunoștințele lui de limbă franceză zice „furculision", „fripturision" și „învârtision", demonstrându-se nu numai necunoașterea acestei limbi de către cei doi elevi, ci și gândirea lor în limba maternă în încercarea de a traduce cuvânt cu cuvânt și de a le adăuga terminația -sion la toate cuvintele românești ca să pară astfel franțuzești. După modelul monitorial al vremii, Chirița intervine pentru a-l asculta pe fiul ei alături de profesor, demonstrând ineficacitatea metodei de predare a limbii franceze în condițiile în care dascălul nu vorbea de loc la rândul lui limba română. Comicul de limbaj este asigurat și de examenul oral la aceste lecții de franceză, dar și de felul în care profesorul francez pronunță și vorbește românește. Veacul al XIX-lea este renumit pentru procesul de înnoire neologică a românei prin intermediul limbii franceze. Chirița și fiul ei inventează procesul invers de înnoire lingvistică, într-o limbă imaginară a inculturii, a pretențiilor de a părea fără a fi.

Bay Ganio nu are probleme lingvistice. El folosește permanent limba maternă, limba poporului, oriunde călătorește prin Europa fiind convins că ceilalți sunt datori să știe limba lui, de vreme ce sunt civilizați. La întoarcere vrea să intre în politică și ca urmare își face propagandă pentru a ajunge deputat înființând un ziar care să îl prezinte opiniei publice. Atmosfera este din nou familiară și pentru publicul românesc pentru că „Orchestra cânta melodia românească *Doina."* Alegerile și efervescența produsă de ele ne duce cu gândul la „O scrisoare pierdută" a lui Ion Luca Caragiale. În atmosfera plăcută de dolce far niente, la un pahar de vin, Bay Ganio și amicii săi sunt amețiți de vestea unui ziar național al cărui editor este însuși Bay Ganio. Bay Ganio și prietenii lui Bokolu, Gokolu și Dokolu sunt conservatori și firește cu nume „neaoșe" otomane, cu sufixul -olu (de la turcescul oglu, fiul lui), adăugat numelui lor. Politica făcută de ei este mărturia de zestre a unei lumi în transformare: partidul e format și din cei întemnițați pentru diverse furtișaguri, promisiunile rămân programe ale perioadei electorale niciodată împlinite în realitate. Idealul politic e căpătuiala în numele unui patriotism strâmb și deformat de dorința de înavuțire subită. Cameleonismul politic și interesele diverse îl fac pe Bay Ganio deputat, maestru al manipulării poporului pe care urmează să îl domine prin iluziile sloganelor de libertate și gratuitate împotriva tiraniei, împotriva oricărui Caligula sau Tamerlan bulgar. Ziarul lui *Măreția națională* vorbește despre prosperitate nației, dar adevărata politică de cameleonism, de egoism, de chilipir grotesc este cea care identifică ceea ce lipsește acestor personaje pentru a fi europeni așa cum și-ar dori.

3. Ștefan Georgescu Segent primul traducător în română al lui *Bay Ganio*

Literatura română a beneficiat de una dintre primele traduceri realizate din bulgară de către Ștefan Georgescu Sergent a lui Bay Ganio sub titlul Aleko Konstantinov *Bai Ganciu sau minunatele povestiri despre un bulgar din zilele noastre,* București, Librăria Nouă, Biblioteca

lumina, 1923. Lucrările cele mai importante ale acestui scriitor şi traducător al lui Aleko Konstantinov sunt: *Carnetul unui veteran: amintiri din războiul de independență* de Ștefan Georgescu Sergent și Ștefan Georgescu Olenin publicat în 1977 la Madrid, editura Rigmor N.S. Govora, tipărită și de Editura Militară a Ministerului Forțelor Armate ale RPR, București, 1956, *Albanezii: dramă originală în versuri în cinci acte,* Bucureşti : Carol Göbl, 1898. *şi* ***1877, din carnetul unui veteran***de Șt Georgescu-Sergent; Gh Georgescu-Buzău, ediția a doua, București, Editura Militară, 1962.

Personaje asemănătoare prin mitocănia desăvârșită și prin grosolănia manierelor, personificări ale parvenitismului și ale îmbogățiților peste noapte, proveniți dintr-o societate în efervescentă europenizare, Bay Ganio Balkanski și Coana Chirița Bârzoi sunt înrudiți și prin aspirația către absorbirea instantanee a unor comportamente străine, ce țin de o civilizație despre care, ei speră că va face miracole cu destinul lor. Contrastul dintre esență (caracter) și aparență (pretenții) e sursa comicului ambelor personaje. Moșiereasa Chirița Bârzoi, mamă a trei copii, vrea să pară o aristocrată vorbitoare de limba franceză, dar pretențiile ei de civilizație prin aptitudinile lingvistice o deconspiră. Ea este protagonista următoarelor comedii scrise de Vasile Alecsandri *Chirița în Iași sau două fete și-o neneacă* (1850), *Chirița în provincie* (1855), *Chirița în voiagiu* (1865), *Chirița în balon* (1875). Ganio sau Gaño Somov, Gaño Balkanski sau Bai Gaño tradus în română sub titlul de *Bai Ganciu* în 1923, protagonistul unui roman foileton publicat începând cu 1895 de Aleko Ivanitsov Konstantinov (1 I 1863, Svishtov – 11 V 1897, Radilovo, în apropiere de Plovdiv). Această traducere în limba română era realizată după moartea prin împușcare a lui Aleko Konstantinov. Călătoriile negustorului de ulei de trandafiri, Bay Ganio, un țăran din Bulgaria îmbogățit prin negustorie sunt relevante pentru orizontul de așteptare al acestui personaj, ale cărui întâmplări sunt, de cele mai multe ori, povestite de alte personaje. Traseul său evolutiv îl transformă din negustor de ulei de trandafiri în jurnalist și apoi în politician, el întruchipând în manieră grotescă metamorfozele caracterului în perioada de tranziție spre europenizare. Multe din caracteristicile sale amintesc de personajele lui Ion Luca Caragiale: lăudăroșenia, lipsa de maniere elementare, spiritul de profitor, de speculant, de impostor care îl transformă în supraviețuitor.

Victime ale lipsei de educație și ale mediului ostil în care s-au format, și Bay Ganio și Coana Chirița Bârzoi sunt personaje care încearcă să își depășească complexul de inferioritate printr-o încredere nemăsurată în forțele proprii. Concepute de autorii lor pentru a fi o oglindă a defectelor pentru compatrioți, cele două personaje reflectă o tipologie a supraviețuitorului și a dorinței de asimilare a modernității prin camunflarea vechilor tipicuri.

BIBLIOGRAPHY

Alecsandri, 2007: Alecsandri, Vasile Opere complete, București editura Semne.

Alecsandri, 1923: Alecsandri, Vasile Trei convorbiri cu Napoleon al III-lea, Ploiești, Tipografia românească.

Konstantinov, 1900: Konstantinov, Aleko; Bai-Ganciu : sau minunate povestiri despre un bulgar din zilele noastre Bucureşti : Librăria nouă, 1900, (f.a.) Traducător St Georgescu-Sergent

Konstantinov, 1911: Konstantinov, Aleko; Bai-Ganciu : sau minunate povestiri despre un bulgar din zilele noastre Bucureşti : Librăria nouă, s.d, 1911, (f.a.) Traducător St Georgescu-Sergent

Konstantinov, 1964: Konstantinov, Aleko; Bai-Ganiu roman, Bucureşti , Editura pentru literatură, 1964, (f.a.)

Konstantinov, 2010: Konstantinov, Aleko, Bai Ganyo: Incredible Tales of a Modern Bulgarian , Univ of Wisconsin Press, translated by Victor Friedmann.

Web bibliografie

Ciobanu, St., Vasile Alecsandri si Basarabia, Viata Romineasca, An.14, Nr.4, 1922, p.76-88.pdf (1.037Mb)

PRAGMATIC TRANSLATION AND THE ISSUE OF SPEECH ACTS

Nagy Imola Katalin
Assoc. Prof., PhD, „Sapientia" University of Târgu Mureș

Abstract: The purpose of this article is to highlight the importance and implications of those pragmatic issues which are important from the prespective of a translation student/ a translator, especially the problem of speech acts. In this study we would also like to make a brief presentation of the relationship which exists between pragmatics and translation studies, introducing those basic notions that researchers have identified as being the concepts shaping the borderline between these two segments of linguistic studies: context, pragmatic meaning, pragmatic text, semantic translation vs. communicative/pragmatic translation, overt and covert translation, and a pragmatic approach to language. We list some of the main theories and research outcomes in the field. Besides this meta-analytic approach we aim to select some representative examples.

Keywords: pragmatics, translation, pragmatic translation, pragmatic text, pragmatic meaning, speech acts in translation

In order to discuss aspects of translating speech acts and the issues that link the field of pragmatics to the phenomenon of translation we must first and foremost take a look at what pragmatics is and the intricate network of overlaps and relations it implicates. The problems pragmatics deals with overlaps issues taken into consideration and analyzed by other fields of study. The most important area of overlap concerns the relationship between pragmatics and semantics, as both take into account notions like the speaker's intention, the effects of an utterance on listeners, the beliefs and presuppositions about the world upon which speakers and listeners rely when in interaction. Pragmatics also overlaps with stylistics and sociolinguistics, in the study of the social relationships that exist between the participants of the act of communication, and in the way the (extra)linguistic setting or the context influences the choice of expression. Pragmatics and psycholinguistics investigate factors like the speakers' attention, memory, personality, i.e. those psychological states and abilities of people that affect and influence their linguistic performance. Finally, we mention the overlap of pragmatics and discourse analysis, as both are equally preoccupied with the analysis of conversation.

PRAGMATICS AND TRANSLATION

The many definitions given to pragmatics and to its scope can be explained by these overlapping areas of interest. Thus, pragmatics has been defined as "the study of principles and practices underlying all interactive linguistic performance – this including all aspects of language usage, understanding, and appropriateness" (Crystal, 1996, pp. 120-121). Levinson points out that there is no perfect and complete definition of pragmatics, as it is concerned with context-dependent aspects of language structure, but also principles of language usage and understanding beyond the linguistics structure. Among the potentially acceptable definitions, Levinson proposes the following one: "pragmatics is the study of those relations between language and context that are grammaticalized, or encoded in the structure of a language … Such a scope for

pragmatics would include the study of deixis, including honorifics and the like, and probably the study of presupposition and speech acts." (Levinson, 1983, p. 9) George Yule defines pragmatics as "the study of the relationships between linguistic forms and the users of those forms…. The advantage of studying language via pragmatics is that one can talk about people's intended meanings, their assumptions, their purposes or goals, and the kinds of actions (for example requests) that they are performing when they speak." (Yule, 1996, p. 4) According to Allot, pragmatics is concerned with "how (a) speakers can mean various things by their utterances, and (b) hearers can grasp what was meant." (Allot, 2010, p. 116)

Daniela Sorea, in her book *Translation. Theory and practice* (2007) lists some of the main theories of meaning, among which she mentions the so-called *use* theory of meaning, strongly connected with the pragmatic view upon language. Pragmatics deals with meaning not as a mental representation, nor as a relation between a symbol (word, phrase or the other categories) and an object or an entity designated by that symbol. "In other words, pragmatics situates language within wider social and cultural settings and behavioural patterns and, while laying heavy stress on the context of the verbal exchanges, it deals with the way people exploit words and combinations of words, with the actions actual users perform in the act of communication. The meaning of a linguistic expression is given by its use, under certain circumstances, where interlocutors nourish specific intentions and pursue specific goals." (Sorea, 2007, pp. 23-24) Interactions or speech acts like thanks, curses, greetings, praying, descriptions, narrating events and stories, giving orders, expressing invitations, making assumptions, speculations, telling jokes, figurative language, etc. are all aspects which can make translating from one language to another troublesome.

As Juliane House puts it in her *Translation quality assessment* (2015) translation can be defined as "the result of a linguistic-textual operation in which a text in one language is re-contextualized in another language. As a linguistic textual operation, translation is, however, subject to, and substantially influenced by, a variety of extra-linguistic factors and conditions. It is this interaction between 'inner' linguistic-textual and 'outer' extra-linguistic, contextual factors that makes translation such a complex phenomenon. Some of the interacting factors we need to consider when looking at translation are:

• the structural characteristics, the expressive potential and the constraints of the two languages involved in translation;

• the extra-linguistic world which is 'cut up' in different ways by source and target languages;

• the source text with its linguistic-stylistic-aesthetic features that belong to the norms of usage holding in the source lingua-cultural community;

• the linguistic-stylistic-aesthetic norms of the target lingua-cultural community;

• the target language norms internalized by the translator;

• intertextuality governing the totality of the text in the target culture;

• traditions, principles, histories and ideologies of translation holding in the target lingua-cultural community;

• the translational 'brief ' given to the translator by the person(s) or the translator's workplace conditions;

• the translator's knowledge, expertise, ethical stance and attitudinal profiles as well as her subjective theory of translation;

• the translation receptors' knowledge, expertise, ethical stance and attitudinal profiles of the translator as well as their subjective theories of translation." (House, 2015, pp. 13-14)

According to Shuttelworth and Cowie's *Dictionary of translation studies* pragmatic translation is the kind of translation "which pays attention not only to denotative meaning but also to the way utterances are used in communicative situations and the way we interpret them in context." (Shuttelworth-Cowie, 2007, p. 128) Pragmatic translation will take into account connotative meaning, allusion, interpersonal aspects of communication such as implicature, tone, register. Among pragmatic translations we can cite: scientific treatises, government documents, instructions, descriptions, directions that appear on packaged goods. Communicative translation is oriented towards the needs of the TL recipient. Communicative translation contrasts with word-for-word translation, literal translation. "When producing a communicative translation, the translator is permitted greater freedom to interpret ST and will consequently smooth over irregularities of style, remove ambiguities and even correct the author's factual errors. … Examples of text-types for which this mode of translation would be appropriate include journalistic writing, textbooks, public notices and indeed most non-literary genres." (Shuttelworth-Cowie, 2007, p. 22)

SEMANTIC translation	COMMUNCATIVE/PRAGMATIC translation
Author-centred	Reader-centred
Related to thought	Related to speech
faithful	effective
More detailed but more awkward	Simpler, clearer
personal	social
SL-biased	TL-biased
Tendency to over-translate	Tendency to under-translate
Inferior to the original	Possibly better than the original
Eternal, decontextualized	Existential, context-dependent
Wide, universal	Tailor-made, targeted for a specific readership
True version	Felicitous version
Meaning centred	Message centred

(Sorea, 2007, p. 72)

Adriana Vizental defines pragmatic meaning focusing on "the way pragmatic factors link linguistic structure to linguistic usage, i.e. on the practical use the sender makes of his background knowledge, as mirrored in the linguistic performance of the competent communicator." (Vizental, 2006, p. 44) Pragmatic factors govern all the linguistic and non-linguistic choices: of words, of grammatical constructions, of tone of voice, of both languages. Rodica Superceanu quotes Jean Delisle who introduced the concept of *pragmatic texts*: "this kind of text cannot be adequately and appropriately translated unless the translator considers the situation in which the texts were produced and the situation for which they are translated. Since the translation approach has to be pragmatic, i.e. to consider language in practical use and not language for aesthetic purposes, he has called such texts pragmatic." (Superceanu, 2009, p. 13) Pragmatic texts are texts that belong to professional genres, which convey information in textup. al forms expected by the audience at which they are aimed. Pragmatic texts in translation studies come from the following domains: business and finance (business correspondence, contracts and

agreements, insurance policies, reports, press releases, advertising materials, magazine articles), international organizations (EU, NATO, UNESCO, FAO reports, minutes, laws, statutes, resolutions, articles, brochures, booklets), education, science and technology (specialized articles, books, abstracts), tourism (guidebooks, brochures, leaflets, posters, contracts, regulations), the mass media (articles, interviews, news stories, subtitling or voice-over of films, documentaries, etc, legal matters (certificates, ID papers, powers of attorney, letters of recommendation, medical records, transcripts of records).

Pragmatic texts are characterized by:

- Specific communicative purposes: informative, persuasive or phatic;
- Specific content, generally focusing on objective facts or attitudes;
- A specific textual structure and information organization that follow specific norms and conventions that are determined by the nature of the message/reader's expectations;
- Specific lexical units, i.e. specific terminologies, set expressions, syntactic structures (impersonal constructions);
- Specific stylistic features: clarity, precision, conciseness, simplicity.

Pragmatic texts are utilitarian; they serve practical and immediate communicative purposes. "Their content is made up of aspects of objective reality and takes a textual form specific to the communicative conventions of a professional community. Translating such texts requires from the translator several kinds of knowledge: of the subject matter, of the communicative situation for which they are used, of the conventions of communication and of the stylistic devices which best realize the communicators' purposes." (Superceanu, 2009, p. 15)

The two concepts that connect the field of pragmatics to translation studies are *dynamic equivalence* (which is based on the principle of equivalent effect or response) and *interpretative translation*. "Dynamic equivalence was formulated by Nida (1964) following Reiss where the receptors of the message in the receptor language (should be able to) respond to it substantially the same manner as the receptors in the source language". Nida's dynamic equivalence and Seleskovitch's *traduction interpretative* recognize the fact that speech acts differ cross-culturally, but the translator has a business of ensuring a cross-cultural pragmatic success." (Bariki, p. 12) Dynamic equivalence is to be defined "in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language." (Nida&Taber, 1969, p. 24)

SPEECH ACTS IN TRANSLATION

Nevertheless, what are speech acts and which are the rules that govern the translation of speech acts? Speech acts are actions performed via utterances (apology, complaint, compliment, etc.) John Austin's Speech Act Theory (1962, 2005) states that sentences that are not used just to say things (i.e. describe a certain state of affairs), but rather actively do things (= performatives). Sentences that convey information are called constatives. Austin's further and most important categories are:

- locutionary act: the basic act of utterance, producing a meaningful linguistic expression.
- illocutionary act: performed via the communicative force of an utterance, the function that we have in mind when we produce an utterance.

- perlocutionary act: the effect you intend your utterance to have on the hearer.

The locutionary act refers to the production of a meaningful linguistic expression. But people don't usually produce utterances with no purpose, as "we form an utterance with some kind of function in mind. This is the second dimension, or the illocutionary act. The illocutionary act is performed via the communicative force of an utterance … generally known as the illocutionary force of the utterance … We do not, of course, simply create an utterance with a function without intending to have an effect. Depending on the circumstances, you will utter *I've just made some coffee* on the assumption that the hearer will recognize the effect you intended (for example, to account for a wonderful smell, or to get the hearer to drink some coffee. This is also generally known as the perlocutionary effect." (Yule, 1996, pp. 48-49) "Speech acts form a fundamental part of pragmatic discourse. Translation, being essentially a communicative event, can gain immensely from the three related speech acts of locutionary act, illocutionary force and perlocutionary effect. Locutionary act simply involves the production of a meaningful sentence. Every locutionary act is to fulfil a certain intended communicative function which is the illocutionary force. The illocutionary force reveals the intention of the speaker. A combination of the locutionary act and illocutionary force should produce the perlocutionary effect which is the response intended by the locator from the interlocutor when the locutionary act is produced." (Bariki, pp. 6-7)

John Searle (1969) further subdivides Austin's illocutionary speech acts into:

- Declarations: speech acts that change the world via their utterance (*You are fired).*
- Representatives: speech acts that the speaker believes to be the case or not (*Pragmatics deals with language in context.)*
- Expressives: speech acts that state what the speaker feels (psychological states) (*I'm really sorry).*
- Directives: speech acts that speakers use to get someone else do something. They express what the speaker wants (*Let's go!)* .
- Commissives: speech acts that the speakers use to commit themselves to some future action. They express what the speaker intends to do (*I'll be back early).*

Some speech acts directly address the hearer, but many others are indirect. We can ask someone to do something, to perform an action in various ways: the most direct way is the use of imperatives (*Shut the window*), which might sound inappropriate in certain contexts (too rude, too abrupt). Alternative solutions would be:

- *I'd be grateful if you'd shut the window.*
- *Could you shut the window?*
- *It'd help to have to window shut.*
- *It's getting cold in here.*
- *Shall we keep out the draught?*
- *Now, Jane, what have you forgotten to do?*
- *Brrr !* (Crystal, 1996, p. 121). Crystal says that any of these could function as a request for action, even though they are not clear forms of imperative. These are indirect speech acts.

Direct speech acts are the speech acts in which "the relation between the illocutionary force and the words uttered is straightforward." (Allot, 2010, p. 63) Indirect speech acts are

utterances which achieve "a certain illocutionary force without 'wearing it on its sleeve'….. The use of indirect speech acts depends partly on inference, partly on knowledge of how the language is typically used in a certain culture." (Allot, 2010, p. 102) Indirect speech acts are generally associated with greater politeness in English than direct speech acts. According to Levinson (1983, p. 264), most usages in English are indirect. The imperative is rarely used to express requests or commands (as in *Close the door*!); instead we tend to use softer solutions, like the following:

I want you to close the door.
I'd be much obliged if you'd close the door.
Can you close the door?
Would you close the door?
Would you mind closing the door?
It might help to close the door.
May I ask you to close the door?

Indirect speech acts are tightly linked to politeness. "Indirectness is associated with politeness to such a degree that it has become common to use interrogative rather than imperative sentences to express orders or requests. This is especially true with people who are not on familiar terms with you. Here is an interesting example. Many British restaurants, bookshops and petrol stations display the sign *"Thank you for not smoking."* An expressive thanking speech act is used instead of the imperative directive *"No smoking"* because the former sounds more polite and friendly than the latter.

Any social dimension can influence the use of indirect speech acts. Of special importance are the formality of the context, the reasonableness of the task and social distance (differences of status, roles, age, gender, education, class, etc.). Social distance can give the interlocutors power and authority. Those who have a less dominant role tend to resort to indirectness." (Glagush, 2013, p. 2)

Thus, the two most important pragmatic phenomena that carry pragmatic meaning are speech acts and indirectness. Speech acts carry more or different meaning than the semantic load of the words. Thus, we can speak about a lexical level of meaning, a contextual level of meaning and the force of the utterance. A great deal of the speaker's meaning is conveyed indirectly. Indirectness is an outstanding bearer of pragmatic meaning, and people prefer indirectness for a number of reasons (to be more interesting, more polite, etc). Because of the massive amount of indirectness, some indirect constructs have been conventionalized (for instance *How do you do*). Translators have to be very careful with such constructs, as they do not intend to inquire about the interlocutor's well-being, but are rather a form of greeting. "The crucial factors here are the *context* and *cultural variety* which have to be appropriately handled with a view to establishing the desired relationship between the locator and the interlocutor. While pragmatics does not concern itself with cultural variety only, it certainly is interested in it. Translations that are nonliterary, technical and practical in nature are termed pragmatic translations." (Bariki, p. 4)

Pragmatic errors do not always mean grammatical mistakes or semantic errors: for instance, an utterance like *He/She is cute* is semantically and grammatically correct, but pragmatically inappropriate when talking about one's superior. Pragmatic choices are culturally determined, and they rely on rules of politeness that may be or even are different in different countries: it is enough to think of the usage habits of first name or last name and title in different cultural environments. "Pragmatic meaning also refers to the fact that the competent

communicator knows how to use the language appropriately, functionally and strategically, manipulating the language intentionally, so as to obtain real-world advantages or avoid negative consequences." (Vizental, 2006, p. 46) An appropriate use of language refers to adapting the message to the social setting of the interaction, to knowing how to encode our social status relative to our partner. This pragmatic knowledge is grammaticalised in the language, as people know the vocabulary, grammar structures and style they have to apply when talking to old people or superiors. The place, time and activity type, the so-called *situational context* also influences interactions, as we are aware that there is time and place for cracking a joke, being formal, etc.

For translators, it is of utmost importance to situate words and phrases into specific contexts. When translating from on language into another and to avoid misinterpretation and mistranslation, it is essential to correctly identify the local context of utterances and speech acts. Specific contextual locations may provide different readings, thus different meanings, which rely heavily on the distinct configuration of spatial and temporal elements. "For instance, a very simple utterance such as *Are you going to buy this car?* may trigger, among a variety of other responses, something like *Are you nuts*?. Such a reply could mean opposite things in different contexts: if the car is a bargain and meets with the buyer's expectations, it will obviously mean *Isn't it obvious I will*?. If the car is a write-out and the required price is outrageously high, it will mean exactly the opposite: i.e. *Isn't it obvious I won't*? If it is April 1, and one asks *Who are you trying to kid*? This may count as an honest question, decodable as *Who is the target of your mystification*? On any other context, *Who are you trying to kid*? could be perceived as an expression of disbelief." (Sorea, 2007, p. 27)

A specific translation problem that is connected to the pragmatic meaning of utterances is failure to identify the context which makes it clear whether the meaning is literal or figurative. "In a context where participants complain of the harsh winter and biting frost, an utterance such as *You've got cold feet* could simply be a constative remark or maybe an expression of thoughtfulness and sympathy. In the context of a wedding which is about to take place, telling the groom *You've got cold feet* will indicate he groom experiencing pre-marital nervousness, eve fright." (Sorea, 2007. 27) The same applies Hungarian expressions like *nagy kanállal enni* (preparing to get married) or Romanian idiomatic expressions like *piatra din casă* (referring to girls who cannot find a husband).

An utterance like *It's hot* will have different translations, depending on the pragmatic meaning attached to it by different contexts: *It's hot* (*=it's too hot in this room*) will be translated to Romanian as *Este (prea) cald*, *It's hot* (*=this soup is too hot to be eaten*) will be translated as *Este prea fierbinte*, and *It's hot* (*= this is a really good and exciting story*) will be something like *Este foarte tare*. A sentence like *The film is OK* will mean different things, depending on the implicated meaning linked to previous expectations regarding the quality of the film and tone of voice and intonation: therefore, the very same utterance can be translated into Romanian as *Filmul este bun* (with the implicated meaning the film is better than I expected) and *Filmul este bunicel* (meaning it is not bad but not very good either).

What happens to speech acts in translation? One might think that translating speech acts is simple, as we simply keep the speech act category and we render the meaning. Things are more complex than simply translating directives with the help of directives, expressives with expressives, etc., sticking to indirectness and directness issues as well. Not even declaratives or representatives are always simply rendered by a target language representative or declarative. For instance, when a translator deals with ritualistic performatives of the type *"I pronounce you*

man and wife", "I bet", a literal translation is not felicitous, as the cultural norm of the target language may call for a specific speech formula. (Glagush, 2013, p. 4) Quite often, shifts occur in what the speech act type is concerned, as a simple literal translation may lead to less felicitous speech acts in the target language, which fail to communicate all shades of meaning.

Shifts in speech act translation can be due to several causes, among which cultural specificities and politeness matters and conventions. As Bariki, puts it "Translation, being a communicative event, can draw immensely from the three related speech acts of locutionary act, illocutionary force and perlocutionary effect. Every translation passes through the first two phases as meaningful sentences and underlying intentions are translated. However, since speech acts do not have universal cross-cultural application, there may be pragmatic problems of translation for the translator." (Bariki, p. 1) Speech acts have no universal cross-cultural application, and may imply pragmatic problems in translation. "Just as speech events differ cross-culturally, in the same way social distance and closeness cannot be determined in a universal way." (Bariki, pp. 7-8) As Glagush puts it, Speech Act Theory can be beneficial for translation "specifically for determining whether the translated passage is equivalent to the source text. The propositional content of the utterances is not the only thing the translator needs to focus on; the illocutionary force of the speech units must also be interpreted correctly. A translation may prove to be communicatively inadequate if the translator failed to give a proper interpretation of the speech acts. The number and range of illocutionary functions remain almost the same in different languages. The difference can be observed in the use of certain speech acts and the choice of forms for their realization in different situations. These restrictions are caused by socio-cultural factors. The cultural relativity of illocutionary functions determines the necessity of a contrastive study. In India, for example, the expressive speech act of praising and congratulating a person on their appearance can be expressed by the utterance *How fat you are!* because weight is an indicator of prosperity and health in that country. In Britain, the same words are used in the speech acts of criticizing, since health, education and fashion have conditioned public into thinking that being slim is beautiful.

When official documents are translated, illocutionary forces of certain utterances often have to be changed due to differences in cultural norms. For example, a word-for-word translation of a business letter from a language where directness is customary may result in unintentional offence." (Glagush, 2013, pp. 2-3)

In a research carried out on a corpus of dubbed film scripts, Károly Polcz, has noticed a significant amount of changes from indirect to direct speech acts in the translation of American films into Hungarian: "the analysis of a number of examples shows that the use of the direct imperative instead of the conventionally indirect form cannot be explained by the fact that translators try to shorten target language utterances by reducing the number of syllables. The retention of the indirect forms would not cause the lip movement to be out of synch with the speech. It can be concluded therefore that changing the source language indirectness, in other words, the use of imperative structures can be explained by the complex interplay of linguistic and extra linguistic factors beyond the constraints of dubbing." (Polcz, 2012, p. 3)

There are probably two factors exerting a strong influence on translators' behavior when translating indirect directive and commissive speech acts, one of them being the pragmalingusitic form (surface form, syntactic structure). "Translators usually shift to the more direct imperative if the pragmalinguistic form has different communicative function in the source and target languages. The other factor is the power of the speaker. Translators generally shift to the

imperative if the speaker has more power than the hearer … Two pragmalinguistic forms were chosen for the purposes of the present research. One of them is the suggestory form (*Why don't you do X? – Miért nem teszed meg X-et?*), the other one is the query preparatory form (*Can/Could/Will/Would you do X? – Meg tudod/Meg tudnád/Megteszed/Megtennéd X-et?*). These forms carry the illocutionary acts or communicative functions of instructions, requests, advice, invitations and offers." (Polcz, 2012, p. 3)

This research revealed the following six types of pragmatic shifts and their various combinations:

"1. Pragmatic shifts between directness categories: *Mr. Barger,* ***why don't you*** *come over here, um with me? – Mr. Barger, kérem,* ***jöjjön*** *velem!* (indirect→direct).

2. Pragmatic shifts between contextual factors: ***Can*** *you get me Secretaries Hutchinson and Berryhill? –* ***Fehívná*** *Hutchinsont és Berryhillt?* (ability→willingness). Pragmatic shifts between real and hypothetic forms: ***Can*** *you play that back, Peter from the announcement, please? – Vissza* ***tudná*** *játszani a bejelentkezéstől?* (real→hypothetic).

4. Pragmatic shifts between explicit and implicit forms: *Dixon, will you escort Agent Hicks to McCullough,* ***please****? – Dixon, lekísérné Hicks ügynököt McCullough-hoz?* (explicit→implicit).

5. Pragmatic shifts between positive and negative forms: *Look, my car is like completely out of gas, so* ***would you*** *give me a ride? – Kifogyott a benzin a kocsimból,* ***nem tudnál*** *hazavinni?* (positive→negative).

6. Pragmatic shifts between various orientations: *Can* ***you*** *get any more specific? – De* ***legyünk*** *még ennél is pontosabbak!* (hearer oriented→inclusive)

The first group concerns pragmatic shifts between the directness categories, while the others mostly concern pragmatic shifts within the directness categories." (Polcz, 2012, pp. 7-8)

In what pragmatic shifts between the directness categories are concerned, translators tend to use the most direct forms if the speaker has power over the hearer, if the social distance between the interactants is small and the imposition is low (Polcz, 2012, p. 10). With pragmatic shifts within the directness category, translators tend to show preference for hypothetic forms to real forms in the translation of instructions and requests. The use of hypothetic forms in the target language compensates the omission of explicit source language items. Not only do hypothetic forms sound more polite than real forms, but they are more transparent pragmatically. (Polcz, 2012, p. 11)

Both positive and negative pragmatic transfer is involved in the process of translating speech acts. "The literal translation of the pragmalinguistic form may give rise to interpretations which are different from the original intention, for example, source language instructions may be interpreted as advice or suggestions in the target language. Literal translation may also add shades of meaning to the speech act, such as persuasion, reproach etc. not intended by the speaker, thus it may sound like *translationese* in the target language context….The concept of pragmatic transfer known from interlanguage pragmatic research can be used to describe *translationese* derived from the literal translation of the directness category. A distinction needs to be made between positive and negative transfer.

Negative transfer means that certain source langue patterns and conventions appear in the target language. This may result in different implicatures, speech act quality or shades of meaning leading to confusion in communication. The interpretation of the speech act also imposes an unnecessarily large cognitive burden on the audience. Positive transfer also produces

translationese by transferring source language patterns and conventions into the target language but it does not change the speech act quality, and its interpretation does not impose an unnecessarily large cognitive burden on the audience. Positive transfer means that the translator provides an insight into the communication conventions of the source language culture, and in some instances that may lead to translationese. "*Why don't you do X?* suggestory from is suited to express instructions, requests, advice, invitations and offers in English. The literal translation *Miért nem teszed meg X-et?* is unsuited (or at least is not typical) to express instructions, requests, invitations and offers in Hungarian exempt from other shades of meaning." (Polcz, 2012, p. 11)

We cannot fail to notice that such negative pragmatic transfers may explain the emergence of incorrect Hungarian speech acts such as *Hogy még vagy* (a calque of the Romanian expression *Ce mai faci*) or *Legyen szép napod* (following the pattern of the American English expression *Have a nice day*).

In his articles *Konvencionálisan indirekt beszédaktusok és pragmatikai ekvivalencia az angol-magyar filmszövegek fordításában* and *Pragmatikai ekvivalencia a beszédaktusok fordításában* Polcz adapts House's *Translation Assessment Model* on the analysis of smaller chunks of language, i.e. the translation of speech acts. He comes up with the following types of examples of changing a directive into a commissive in the process of translation:

1. *SHANNON: Listen, this isn't really a good time. Bryan and I were just on our way to meet some friends.* ***Why don't you give me a call tomorrow?*** *Please! BOONE: Okey.*

SHANNON: Figyi, nem a legjobbkor jöttél. Bryannel éppen a barátainkhoz készülünk. ***Mi lenne, ha holnap felhívnálak?*** *Kérlek! BOONE: Rendben! Jó szórakozást!*

2. *EMILY: Would* ***you*** *like some more champagne?*

RICHARD: Why not?

*EMILY: Tölts****ek*** *még egy pohár pezsgőt?*

RICHARD: Miért is ne?

Polcz borrows Juliane House's terms of *covert* and *overt translation* and uses them in the analysis of speech act translation. As used by House and Polcz, *covert* is synonymous to dynamic equivalence, communicative or pragmatic translation, target language oriented translation, whereas overt translation is tightly linked to semantic translation, literal translation, source-language oriented translation. As Juliane House puts it, "An *overt* translation is one in which the addressees of the translation text are quite 'overtly' not directly addressed: an *overt* translation is not a 'second original'. In *overt* translation the original is tied in a specific manner to the source language community and its culture, and is often specifically directed at source culture addressees but at the same time points beyond the source language community because it is, independent of its source language origin, also of potential general human interest." (House, 2015, p. 54) and "A *covert* translation is a translation which enjoys the status of an original source text in the target culture. The translation is *covert* because it is not marked pragmatically as a translation text of a source text but may, conceivably, have been created in its own right. A *covert* translation is thus a translation whose source text is not specifically addressed to a particular source culture audience, i.e. it is not particularly tied to the source language and culture. A source text and its *covert* translation text are pragmatically of equal concern for source and target language addressees. Both are, as it were, equally directly addressed. A source text and its *covert* translation have equivalent purposes, they are based on contemporary, equivalent

needs of a comparable audience in the source and target language communities. In the case of *covert* translation texts, it is thus both possible and desirable to keep the function of the source text equivalent in the translation text." (House, 2015, p. 56)

In this respect, Polcz offers the following examples: *Good morning, Mr. Wilson* translated to *Csókolom, Fred bácsi!* is a case of covert translation, whereas the variant *Jó napot, Mr. Wilson!* is a typical overt translation. *Mr. Barger, why don't you come, um, over here with me?* translated to *Mr. Barger, kérem, jöjjön velem!* is a case of overt translation.

The pragmatic approach to language and communication considers the meaning of words and utterances as context-dependent, with reference to the possible networks of actions and the potential effects these actions may generate. Politeness is one of the most problematic issues in translation, although it is generally agreed that negative politeness should be translated with negative politeness and positive politeness with positive politeness. However, due to the amount of indirectness in English politeness matters, translators may find it sometimes difficult to translate negative politeness structures like *Would you mind washing your hands?* or *Sorry to bother you, but could you close the door?* whereas positive politeness such as *We really should close the door* seems far easier to translate.

In a book dedicated to the translation of non-fictional texts, Judy Szöllősy highlights the assertive nature of translation, hinting at the fact that when translating one works with meaning and sense first of all. Meaning has four aspects: sense, feeling, tone, and intention, which are all manifest *in and through the choice of words* (Szöllősy, 2007, p. 34). The practical advice she gives students is to discover, first and foremost, the sense behind the text, and then proceed to translating it. For instance, the Hungarian expression *Az anyád* and the English expression *Your mother* are dictionary equivalents, but not always contextual equivalents (translating the Hungarian curse as *Your mother* will not sound as some outrageous swearing).

CONCLUSIONS

Meaning is denotation but also connotation, and meaning, in a pragmatic viewpoint, sometimes exceeds the limitations of reference, so it does not simply describe the world. Lack of reference does not mean lack of meaning (no one has ever met Batman, Tooth Fairy, etc., nevertheless all the stories about them make sense). "To understand language involves understanding the culture as well as the social practices of the community of speakers in question. Meaning emerges, is clearly conveyed and disambiguated only in specific contexts of situation, which need to be defined as the site where social, cultural and psychological elements of communal life become inextricably interwoven." (Sorea, 2007, p. 26) Pragmatic translation takes into account connotative meaning, allusion, interpersonal aspects of communication such as implicatures. Pragmatic meaning focuses on the way pragmatic factors link linguistic structure to linguistic usage. Pragmatic choices are culturally determined and the pragmatic approach to language and communication considers the meaning of words and utterances as context-dependent. That is why at the interface of pragmatics and translation studies we will come across the issues of politeness, idiomatic expressions, cursing, joking, implicated meanings, deictic elements such as *Tu* and *vous* pronouns, the role of context and audience, etc.

When translating, a translator facilitates an act of communication between SL speakers/writers and TL hearers/readers. The guidelines that matter in the process of translation are the choice of combinations of words, the grammatical structure, the contextual meaning, and the communicative purpose of the source text. Yet, translation is not a simple linguistic conversion between languages; it is also a cultural and aesthetic act. Decoding the proper

meaning of an utterance is the key to good translation: *I painted the walls white* or *I painted the white wall*s in not the same utterance, therefore when translating them into Romanian, for instance, translators should be careful with choosing between *Am vopsit pereţii albi* or *Am vopsit pereţii în alb*.

However simple the translation of speech acts may seem, problems sometimes arise when certain shifts are required: in this sense we mention, for instance, the translation of expressives like *Wow!*, declaratives like *I pronounce you husband and wife* or directives such as *Would you like some tea?*, the translation of which cannot be a literal rendering of denotative meaning. "The translator may then have to make explicit what is linguistically implicit in the original text by lengthening the message through deletions, additions or substitutions. At times the adjustments could go as far as adaptation. … A good knowledge of pragmatics can enrich the study and practice of translation. Drawing from his knowledge of pragmatics, the translator could, through properly contextualized situations, capture and translate appropriately the non-linguistic dimensions of verbal communication.". (Bariki, pp. 11-12) All in all, when translating speech acts, translators must consider several factors (implicatures, context, indirectness, cultural matters, etc.), but *covert translation* (House, 2015) and *dynamic equivalence* are amongst the most fruitful and efficient solutions.

BIBLIOGRAPHY

1. Allot, Nicholas. (2010). *Key Terms in Pragmatics*. London-New York: Continuum International Publishing.
2. Austin, John Langshaw. (2005). *How to Do Things With Words*. Cambridge Massachusets: Harvard University Press.
3. Bariki, Ozidi. On the Relationship between Translation and Pragmatics, (2016, December11, retrieved from https://www.unilorin.edu.ng/publications/bariki/bariki2.doc).
4. Cruse, Alan. (2011). *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
5. Crystal, David. (1996). *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Glagush, Nadia. (2013). Translation of Indirect Speech Acts. (2016, December11, retrieved from synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/viewFile/40/32).
7. House, Juliane. (2015). *Translation Quality Assessment.* New York: Routledge.
8. Searle, John, (1969). *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.
9. Levinson, S. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Nida, Eugene& Taber, Charles R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill
11. Nagy, Imola Katalin. (2015). *An Introduction to the Study of Pragmatics*. Cluj-Napoca, Scientia Publishing House.

12. Polcz, Károly. (2012). Conventionally Indirect Speech Acts in English–Hungarian Film Script Translation, Dissertation Summary, Eotvos Lorand University Faculty of Humanities Doctoral School of Linguistics Translation Studies Doctoral Program. (2016, December11, retrieved from doktori.btk.elte.hu/lingv/polczkaroly/thesis.pdf).

13. Polcz, Károly. Pragmatikai ekvivalencia a beszédaktusok fordításában. (2016, December11, retrieved from www.c3.hu/~nyelvor/period/1352/135207.pdf).

14. Polcz, Károly. Konvencionálisan indirekt beszédaktusok és pragmatikai ekvivalencia az angol-magyar filmszövegek fordításában. (2016, December11, retrieved from d *www.kodolanyi.hu/manye/2011_szombathely/kotet/17_**polcz**.pdf.).*

15. Shuttleworth, Mark&Cowie, Moira. (2007). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

16. Sorea, Daniela. (2007). *Translation. Theory and Practice*. Bucureşti: Editura Coresi.

17. Superceanu, Rodica. (2009). *Translating Pragmatic Texts*. Timisoara: Editura Orizonturi Universitare.

18. Szőllősy, Judy. (2007). *Hunglish into English. The Elements of Translation from Hungarian into English*. Budapest: Corvina.

19. Yule, George. (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

20. Vizental, Adriana. (2006). *From Semantic Meaning to Pragmatic Meaning. An Introduction to Semantics*. Arad: Editura Universităţii Aurel Vlaicu.

TIME AND SPACE IN VIRGINIA WOOLF'S "TO THE LIGHTHOUSE"

Anca Bădulescu
Assoc. Prof., PhD, „Transilvania" University of Brașov

Abstract: Virginia Woolf's complex use of time and space as narrative devices contributes to the contextualization of the novel which is almost entirely devoid of plot. The different temporalities within which past, present and future interpenetrate, and the flexiblity of space are the result of the workings of a multitude of perceptions of space and time. Time and space are not used to organize plot, but to show how things and humans change or become, as a result of the passing of time which brings about spiritual changes. The aim of this paper is to pinpoint the co-existence of time and space in "To the Lighthouse", and underpin the idea of 'moments of being' existing simultaneously in time and space.

Keywords: window, lighthouse, time, space, vision

Nothing exists outside us except a state of mind, Virginia Woolf wrote in her "Diary". (Woolf 1977, 234) Undoubtedly, readers of Woolf's novels should not seek a reflection of objective reality but subjective reflections of it, a flow of consciousness. To Woolf, *the proper stuff of fiction* is life viewed through the lens of her characters' consciousness. Likewise, in her view, life is an *incessant shower of atoms,* a source of a *myriad of impressions (Woolf, 2009)* characterized by vagueness and transiency. As a consequence, her characters sweep back and forth in thought, while chronology and spatiality fade away.

In her essay "Modern Fiction", Woolf famously stated: *Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end… (Woolf, 2009)* The writer's mission is to trace the pattern of subjective perceptions of time and space, no matter how vague, blurred or incoherent they seem.

What Wordsworth called 'spots of time', Hardy 'moments of vision' or Joyce 'epiphanies', Woolf labels as 'moments of being', hosts of revelations and free associations which enable the reaching of the core of the being. These are instances of breaking all barriers of time and space, pure illuminations about the essence of living, instants of great intensity existing simultaneously in time and space, and morphed into pivotal scenes in Virginia Woolf's novels. Consequently, time and space become personal, unique experiences, while chronology and spatial dimensions lose their conventional significances. The workings of the mind, materialized in the stream of consciousness technique, move to the foreground, and the task of the artist is to reveal the path to crucial moments of truth.

In Virginia Woolf's celebrated novel "To the Lighthouse", the categories of time and space are not only treated in a modernist manner, but they often intermingle, reach into one another, forming a harmonious whole. The individual time (duree in Bergson's terms) is constantly doubled by a 'personal space', so that the reader is confronted with, sometimes confused by a host of complex perceptions, both temporal and spatial. Time and space lose contours, in exchange becoming flexible, at times stretched out, at other times compacted. As a

result, time and space are amply individual, independent and based on involuntary memory, life being thus 'measured' by the intensity of the lived moments in time and space.

To begin with, at a closer look the reader of "To the Lighthouse" is bound to perceive a bewildering co-existence of past, present and, at times, future in all three parts of the novel. Thus, the first section titled "The Window" is only apparently anchored just in the present, the second, "Time Passes", is by no means frozen in the past, whereas "The Lighthouse" proves to be a masterful final synthesis of present, past and potential future experiences of the characters. In addition, the space of the novel, while apparently being the same all through the three sections, that is the summer house of the Ramsay family and its surroundings, reaching out as far as the lighthouse, on the Isle of Skye, is perceived as being a vast open space but also as an isolated, even stifling one according to the mood and state of mind of the characters. The overlapping of these innovative techniques make "To the Lighthouse" a baffling, and amazingly complex experiment in the context of modernist/ stream of consciousness literature.

The narrative of the first part of the novel gravitates around three moments: the controversy around the boat trip to the lighthouse, Lily Briscoe starting her painting and the dinner party. A web of memories and free associations connect the present to the past, and the future. While reading a story to her six year old son, James, or knitting socks for the lighthouse keeper's son, Mrs. Ramsay's mind wanders from the *little strip of time (Woolf 1994, 55)* of the present, regularly marked by the steady strokes of the lighthouse, to past moments of her life or even imagined experiences in the future: *Her horizon seemed to her limitless. There were all the places she had not seen; the Indian planes; she felt herself pushing aside the thick leather curtain of a church in Rome. This core of darkness could go anywhere. (Woolf, 1994, 56)* Although immersed in the present moment and her past life, Mrs. Ramsay imagines her youngest child *all red and ermine on the Bench (Woolf 1994, 26)* and herself being *wound about their [Minta and Paul's] hearts all their lives. (Woolf 1994, 103)*

All through this chapter snippets of her past life invade the present without warning: *…George Manning, Mr. Wallace, famous as they were, they would come to her of an evening, quietly, and talk alone over her fire…She had been admired. She had been loved. (Woolf 1994, 36)* The distractions of the present do not keep her mind from reflecting upon her past life: *…she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness…(Woolf 1994, 58)*

Mr. Ramsay too, although he keeps reminding his son of the present, the obvious truth - that is the bad weather of the next day – is driven into this vortex of time past, present and future: *It was all familiar; this turning, that stile, that cut across the fields. Hours he would spend thus, with his pipe, of an evening, thinking up and down and in and out of the old familiar lanes and commons, which were all stuck with the history of that campaign…(Woolf 1994, 38)* In spite of being preoccupied by science and facts of life, he can't help wondering for how long people will remember him; *His own little light would shine, not very brightly, for a year or two, and would then merge in some bigger light, and that in a bigger still. (Woolf 1994, 31)*

Woolf confessed in her "Diary" that the second part of "To the Lighthouse" titled "Time Passes" is *the most difficult piece of writing – I have to give an empty house, no people's characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling to (Woolf 1977, 26)* Without any doubt, the reader is taken aback by this intermezzo which, at first sight, is a poetic description of the dilapidated summer house ten years later: *Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which creeping in at keyholes and crevices , stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of*

red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers.(Woolf 1994, 117)

At a deeper level, "Time Passes" is a perfect synthesis of past, present and future. The rhythm of the passing 'cosmic' time is signaled by the succession of seasons, the sound of the waves, and the eternal strokes of the lighthouse, whereas the personal time is measured in deaths, war, memories, destruction, loss. The extended objective time engulfs the house and its inhabitants: *Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference. Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightening could have been heard…(Woolf 1994, 125)* The compressed subjective time, the time of the individuals, is mentioned in brackets, as if it literally were swallowed by the immensity of the impersonal time.

Mrs. McNab is not only sweeping and dusting the house in the present, she is lured by the past, when Mrs. Ramsay, Prue and Andrew were alive. Everything in the house is still impregnated with late Mrs. Ramsay's presence; the letters, the books, the flowers, the blanched apples on the dining room table, the boxes, Mrs. Ramsay's hairbrush, all bring the past into the present. Inevitably, time, if personal or impersonal, also flows into the future: James, Cam and their father will finally go on the long wished for boat trip, and reconciliation between father and son will be achieved.

The abandoned, mutilated house, a reservoir of the past, of so many personal memories is wrapped in darkness, thus becoming part of the terrifying silent vastness of time, only broken by the sound of the sea and the rhythmical flashes of the lighthouse. Lily Briscoe has the sudden realization of the smallness and insignificance of human existence: *they lay with several folds of blackness on their eyes, why not accept this, be content with this, acquiesce and resign? (Woolf 1994, 133)*

The final section of "To the Lighthouse" brings together Mr. Ramsay and three of his children, Lily Briscoe, and Mr. Carmichael. Although no longer alive, Mrs. Ramsay haunts the house and lives in the hearts and minds of the visitors. Again, past utterances, memories, images and sounds hover all over the house. Lily Briscoe decides to complete the painting she had left unfinished ten years earlier, while *her mind kept throwing up from its depths scenes, and names, and sayings, and memories, and ideas, like a fountain…(Woolf 1994, 161)* When it is finished, Lily Briscoe has had her vision, her realization of wholeness, of everything belonging to a greater harmonious whole, a fusion of time past, present, and future in close connection to space. The canvas may well be forgotten in some attic or it may be destroyed, but this does not really matter, as it is the materialization of the artist's 'moment of being'.

Mr. Ramsay, *perished* and *alone (Woolf 1994, 138)*, still in great need of sympathy and love after his wife's death, decides to undertake the boat trip he had denied James all those years ago. This voyage in the present overlaps with the failed one, at the time when James - now sixteen - was six years old. The past invades once again the lives of the characters, while Mrs. Ramsay's presence is felt all through the long-planned expedition. She had encouraged her young son, while his father meanly assured both mother and son that the weather would be keeping them from visiting the lighthouse and its inmates. When the past and present intermingle, Mr. Ramsay too has his intense moment of illumination: *He sat and looked at the island and he might be thinking, we perished, each alone, or he might be thinking, I have reached it. I have found it, but he said nothing. (Woolf 1994, 195)* James and Cam come to terms

with the past and their father too, as the circle comes full, and past, present and future become one.

The spaces in the novel – the island, the sea, the house - change their dimensions according to the characters' individual perceptions in time. The island is initially viewed as a solid vast area where the guests of the Ramsay family go for long walks. The poetic descriptions of the luxurious airy garden surrounding the house, and of the rocky sunny beach reflect the visitors' ease and peace of mind. Conversely, the isle dwindles, becomes insignificant, and loses contours and solidity when looked at from the boat: *It was very small; shaped something like a leaf stood on end. (Woolf 1994, 177)* Mr. Ramsay, while musing about his philosophical works, calls it *poor little world, with one of his sighs. (Woolf 1994, 64)* The sea, a constant but distant and vague presence in the beginning of the book *like silk across the bay,* shifts to the foreground, gains dimensions and momentum towards the end: *The sea was more important now than the shore. Waves were all around them tossing and sinking, with a log wallowing down one wave, a gull riding on another. (Woolf 1994, 179)* The beach house itself, a colorful, sunny wide space in the beginning – Mrs. Ramsay keeps opening windows making this space even larger and brighter - morphs into a huge sinister place governed by chaos and decay in the second section. The lighthouse appears to young James as a mysterious, unreachable place watching over the bay, spreading its beams across the island. When he finally reaches it, the much admired beacon becomes a *tower stark and straight; he could see that it was barred with black and white…*but he knows now that *nothing was simply one thing. (Woolf 1994, 175)*

The well-advised reader of "To the Lighthouse" has certainly understood that time and space with Woolf are never 'simply one thing' either, that they shift and change shape and dimensions while being interdependent all the time. Time and space, then, with Woolf are invested with exceptional qualities; they are unfathomably deep, they are spreading, and engulfing her characters' minds completely. They cause people and things to come together; they bring peace and freedom of the mind but also a full, intense perception of life.

The key to the understanding and enjoying of Woolf's fiction is given by the author herself in "Modern Fiction": *The proper stuff of fiction does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. (Woolf, 2009)* In "To the Lighthouse" the shifting perceptions of time and space and their symbiosis are the 'mysteries' to be solved.

BIBLIOGRAPHY

Bell, A.O. (ed.) (1977): The Diary of Virginia Woolf, Harcourt Brace & Comp.

Bloom, Harold (ed.) (1986): Virginia Woolf, Chelsea House Publishers

Briggs, Julia (2006): Reading Virginia Woolf, Edinburgh UP

Davies, Stevie (1989): To the Lighthouse, Penguin, London

Wallace, Jeff (2011): Beginning Modernism, Manchester UP

Woolf, Virginia (1994): To the Lighthouse, Penguin, London

Woolf, Virginia: Modern Fiction https://thefloatinglibrary.com/2009/09/21/modern-fiction-virginia-woolf/

THE INTELLECTUALS' TRIAL: THE NOICA PILLAT LOT

Rodica Brad
Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: One of the famous communist trials of the 1960s was the Noica-Pillat Trial, also known as the Intellectuals' Trial. It was a successively built judicial simulacrum by which the Romanian elite, likely to dissent and capable of threatening the newly installed regime, was taken out of play. It was the victim of political terror in various forms and unprecedented measures: expropriations, confiscations, investigations, staged lawsuits, prosecutions, etc. The trial brought together the most prominent figures of Romanian Intelligentsia. Its name was given by the leaders of the two wings, the philosopher Constantin Noica and the writer Dinu Pillat. Twenty-five people were accused, two of whom had died before the trial. The sentences were astonishingly harsh, up to twenty-five years in prison, property confiscation, and civil rights restriction. Amid liberalisation in the 1960s, the convicts were released earlier in 1964.

Keywords: the Romanian elite, Noica-Pillat trial, judicial simulacrum

Instaurarea regimului comunist în România a însemnat un lung și dramatic șir de evenimente care au culminat cu suprimarea totală a democrației și cu instaurarea dictaturii sub forma unei terori politice exercitate la nivel statal. În mod evident, dușmanul noii puteri politice era elita românească formată în perioada dintre cele două războaie mondiale, susceptibilă, în ochii puterii, să suscite revoltă, opoziție, să încerce reconectarea elitei la Europa de Vest, amenințând astfel noul regim. Trebuie precizat şi faptul că nu toţi intelectualii români au intrat în vizorul Securităţii, o parte dintre aceştia, printre ei numărându-se George Călinescu, Tudor Vianu sau Mihail Sadoveanu care nu numai că nu s-au opus regimului comunist, ci au devenit chiar figuri marcante ale acestuia.

Ţintă predilectă a regimului de opresiune, elita românească a devenit, în etape succesive, victima terorii politice sub forma unor măsuri opresive fără precedent. Așa au fost exproprierile și naționalizările forțate, evacuările și confiscările. Alice Voinescu, anglist de marcă și membră a grupului Noica-Pillat comentează în termenii următori confiscările sălbatice din acei ani în *Jurnalul* ei la 9 martie 1949: „ izgonirea proprietarilor din conace s-a făcut cu sălbăticie care e dezolantă pentru orice om care ţine să respecte pe oameni! E încă o dovadă că civilizaţia şi morala nu mai au nicio priză la noi, că bestia turbată a pus stăpânire pe firea românească [...]. Dacă nu ar fi oamenii simpli, fără „cultură", am fi un neam compromis în ochii omenirii!"[1]

O altă formă monstruoasă de manifestare a terorii a fost dată de procesele politice prin care oamenii de cultură importanți au fost judecați și condamnați discreționar și condamnați la ani grei de temniță. Între anii 1947 și 1964, au fost judecate și condamnate mii de persoane care reprezentau elita intelectuală a țării.

Stadiul cercetării

[1] Alice Voinescu *Jurnal caiet XXIV*, Apud Stelian Tănase *Anatomia mistificării 1944-1989*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 23.

De procesul Noica-Pillat care a fost unul dintre cele mai răsunătoare datorită anvergurii culturale a inculpaţilor şi a pedepselor barbare aplicate s-au ocupat cu precădere Ioana Diaconescu, autoarea lucrării *Scriitori în arhivele CNSAS*[2] și Stelian Tănase, autorul cărţii *Anatomia mistificării 1944-1989*. În afara acestor două contribuţii menţionate, au fost scrise numeroase articole pe această temă. Făcând «anatomia» acestei enorme înscenări prin care un număr impresionant de persoane au fost judecate fără vină și condamnate la ani grei de închisoare, Stelian Tănase oferă în cartea sa numeroase documente și mărturii la care vom face referire sintetic în prezentul articol.

O nouă şcoală de filosofie

Intelectualitatea românească continua la acea vreme linia interbelică, mai precis Generaţia anilor 30 şi prima jumătate a anilor 40 când în ţară exista deja o puternică școală de filosofie care îi număra pe Cioran, Eliade, Vulcănescu, Noica, toţi foşti studenţi ai lui Nae Ionescu şi influenţaţi de gândirea maestrului lor, (mort în anul 1940), gîndire apropiată ea însăşi Gărzii de Fier. Mai mult decât atât, așa cum precizează Al. Paleologu, se intenționa elaborarea „pe urmele nu foarte vechi ale lui Maiorescu ori Rădulescu Motru, P.P. Negulescu, Ioan Petrovici, a elementelor unei filosofii împotriva modelului acestora. Toţi, Cioran, Noica, Eliade, proveneau din pulpana lui Nae Ionescu. Din aproape în aproape începuse să se contureze o anumită imagine românească sau un anumit fel de a medita care le era specific. Citind astăzi lucrările lor, dincolo de divergenţele care sunt observabile cu ochiul liber, se constată că există, totuşi, un mod comun al acestora de a gândi şi de a se poziţiona politic şi ideologic. Există, așa cum observă Stelian Tănase, „ o anumită aură care e a generaţiei, dar nu numai a generaţiei. E vorba despre un tip de gândire care se coagula şi căpăta o coerenţă: ceea ce este un semn al unei şcoli”.[3] Războiul și apoi instaurarea regimului comunist au schimbat dramatic sensul firesc al acestei şcoli dominată de ideologia de dreapta și, așa cum afirmă Stelian Tănase, „doar cu imaginaţie putem să refacem ceea ce ar fi putut să fie şi ce influenţă ar fi putut avea”[4].

Dacă unii membri ai grupului au plecat succesiv din ţară, generaţia rămasă a căutat soluţii justificate de acţiune practică, în speranţa deşartă a revenirii normalităţii, ca şi comportamente întemeiate pe un sistem de valori şi de gândire a acestor valori.

Procesul intelectualilor

Procesul Noica -Pillat a fost o mare şi flagrantă înscenare, un simulacru judiciar şi s-a înscris în seria marilor procese intentate elitelor românești, continuând procesele anterioare îndreptate împotriva elitei interbelice. Acesta a fost denumit după șefii celor două aripi, filosoful Constantin Noica și scriitorul Dinu Pillat, ambii considerați de autoritățile comuniste lideri ai unor grupări periculoase pentru noua orânduire. Din procesul Noica- Pillat au mai făcut parte însă şi o serie de alţi intelectuali de marcă precum: Păstorel Teodoreanu, Vladimir Streinu, Arșavir Acterian, Marietta Sadova, Sergiu Al. George, Alexandru Paleologu, Simina Mezincescu, Barbu Slătineanu și Nicolae Steinhardt[5].

În acest teribil proces au fost condamnați finalmente 23 de intelectuali reprezentând elita culturală a României. Sentințele pronunțate la sfârșitul procesului au cumulat peste 268 de ani de închisoare și 183 de ani de decădere din drepturile civile. Cu toate acestea, toți condamnații au

[2] Ioana Diaconescu *Scriitori în arhivele CNAS, Fundația civică academică*, 2012, colecția Documente.
[3] *Ibidem*, p. 147.
[4] Stelian Tănase *Anatomia mistificării 1944-1989*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p.146
[5] https://www.literaturadeazi.ro/panoramic/procesul%20-intelectualilor-lotul-noica-pillat

fost eliberați înainte de termen, în cadrul liberalizării care a avut loc începând cu jumătatea anului 1960.

Membrii lotului Noica-Pillat erau personalități de renume, cunoscute la nivel național și aveau anvergura necesară pentru a se manifesta în câmpul culturii europene, așa cum o făcuseră sau erau pe cale să o facă marile figuri ale exilului românesc.

Acuzațiile injuste

Acuzațiile aduse acestor intelectuali nu aveau nimic de a face cu justiția de fapt. Acestea erau: citirea, scrierea şi discutarea unor cărţi considerate cu caracter dușmănos la adresa sistemului. A fost vorba mai întâi de cărțile lui Noica despre Goethe şi Hegel, apoi de romanul *Aşteptând ceasul de apoi* al lui Dinu Pillat, acuzat de idei legionare. Al doilea capăt de acuzare a fost dat de un schimb epistolar celebru dintre Cioran și Noica, mai precis de răspunsul dat de Noica unei scrisori a lui Cioran intitulată *Scrisoare către un prieten din depărtare -Lettre à un ami lointain*, răspuns numit de Noica *Réponse à un ami lointain*. Al treilea capăt de acuzare a constat în răspândirea şi comentarea cărților lui Cioran şi Eliade, consideraţi de regimul comunist „legionari transfugi" sau de participarea memmbrilor grupului la întruniri private cu caracter cultural. Aceste întruniri erau, în realitate, formule de subzistență culturală față de apăsătoarea atmosferă care se instaura încet și sigur în România, prin întreruperea oricărui contact cu exteriorul, prin suprimarea libertății de conștiință sau prin sabotarea oricărui act major de creație culturală sau artistică. În realitate, aceste acuzaţii au fost mai mult pretexte, dat fiind faptul că, în subsidiar, se poate înţelege principala acuzaţie, aceea că membrii grupului au colaborat sau au simpatizat cu lideri ai ideologiei legionare, apropiată ea însăşi de mişcările şi acţiunile de extremă dreaptă din Germania. Nae Ionescu era, aşa cum se ştie, antisemit şi, ca atare, aceeaşi poziţie era susceptibilă de a se regăsi şi la alți membrii ai grupului, unele conexiuni cu mişcările naziste fiind suspicionate de puterea însăşi. Ca urmare, prin acest proces extins la atât de mulți reprezentanți ai elitei culturale se intenționa a se da o lecție dură oricărei opoziții reale sau potențiale pe care o puteau reprezenta mințile cele mai luminate pe care le avea România la acea vreme.

Ceea ce atrage atenţia încă de la început este faptul că, în cadrul acestuia, se regăseau personalități fără legătură neapărată, unele dintre ele necunoscându-se între ele decât la momentul judecății. Mai mult decât atât, membrii lotului aveau orientări politice diferite, chiar opuse, așa cum au fost de exemplu Alexandru Paleologu (care avea vederi de stânga) și Dinu Pillat (care era antilegionar). Încă mai ciudat poate părea faptul că, printre inculpații lotului acuzați de mistico-legionarism, s-au numărat și doi evrei, Nicolae Steihardt și Beatrice Strelisker. Ca atare, lotul Noica a fost un amalgam politico-social: foşti legionari, evrei, foşti membri P.C.R, liberali, aristocraţi, burghezi, foşti moşieri, oameni cu condiţie modestă.

Contextul politic și ideologic

Deja după acordul de la Geneva din 1949, când au fost eliberați un număr mare de deţinuţi politici, intenția Uniunii Sovietice a fost de a încerca să se deschidă spre Occident. Mai târziu, în contextul în care, pe plan internațional, în iunie 1958, ca urmare a presiunilor internaţionale, Uniunea Sovietică era acuzată că menţine întreg blocul comunist doar prin prezenţă armată, interesul acestei mari puteri a crescut în sensul demonstraţiei, la nivel internaţional, că sistemul comunist era un sistem democratic, susţinut de masele largi, populare. Ca atare, după moartea lui Stalin și Conferința Consiliului de Miniștri de externe ai marilor puteri, atmosfera de teroare a fost înlocuită treptat de speranța revenirii la normalitate. România a fost atunci considerată ca fiind statul cel mai potrivit pentru retragerea trupelor de pe teritoriu.

Aşa s-a ajuns ca ţara noastră să devină singurul stat comunist fără ocupaţie sovietică, având totuşi o soartă mai grea decât cea a Iugoslaviei care se bucura de acest regim încă din 1949. Preţul plătit s-a dovedit însă a fi peste măsură, declanşând o campanie de represiune fără precedent în istoria omenirii, prin valuri de arestări care vizau, practic, întreaga populaţie a României, nu doar intelectualitatea – ţinta directă a arestărilor sub orice pretext. Atmosfera era apăsătoare, practic, oricine putea să se aştepte să-i vină rândul, indiferent de rang sau rol politico-cultural sau social.[6]

Intelectualii urmăriți sau captați: o formă ciudată de solidaritate

O parte din intelectualii români erau tentați să creadă în existența unei forme de comunism mai evoluate, mai subtile, cu precădere cei care aveau orientare politică de stînga, aşa cum a fost, de exemplu, Alexandru Paleologu. Acesta își amintea: „mi-a intrat în cap că noi trebuie să împingem comunismul înainte. Orice formă de comunism mai nouă, mai vioaie, printr-o exprimare mai nestalinistă era un progres."[7] Mai mult chiar, aceste idei erau împărtăşite şi de Noica, după cum menționează acelaşi Paleologu: „Dinu Noica şi cu mine eram de aceeaşi părere: că Stalin funcţiona fascinatoriu şi obstructiv asupra Occidentului"[8]. Tot el arată că, atât înainte de moartea lui Stalin, cât şi după, intelectualii care nu s-au opus şi care nu au fost la închisoare au fost captaţi de regim, prin mijloace insidioase, uneori cu efecte corupătoare asupra operei lor.

O formă de solidaritate cu totul ieşită din comun a fost sprijinul pe care intelectualii care pactizaseră, din naivitate sau slăbiciune, cu regimul înțelegeau să îl ofere celor în nevoie. Impresionantă este, în acest sens, mărturia Ilenei Iordache, fiica lui Barbu Slătineanu care dovedește, în plus, o înțelegere profundă şi subtilă a acestei solidarități : „şi Călinescu, şi Sadoveanu, şi Zaharia Stancu au venit în întâmpinarea sărăciei noastre cu tot ce aveau ei în plus. Şi ei aveau. Foarte puțini sunt dintre intelectualii care aveau o situaţie bună şi care nu au participat la hrana familiei noastre. Cei mai mulţi, şi Vianu, şi Camil Petrescu, şi Tudor Şoimaru. Zaharia Stancu l-a salvat de la moarte pe tata [..].Era o formă a lor de a-şi spăla păcatele faţă de dumnezeire-Nu ştiu. Cred că dincolo de treaba asta este şi acel lucru că nu şi-au dat seama, când s-au angajat, la ce s-au angajat, unde vor ajunge. Pentru că nimeni nu şi-a putut imagina cum vor evolua lucrurile"[9].

Impactul Revoluției din Ungaria

Revoluţia de la Budapesta din octombrie 1956 a avut un uriaş impact asupra spiritului românilor, creând un mare orizont de speranță. În România, această mișcare anticomunistă a reprezentat, probabil, în ochii autorităților, un semnal de alarmă ce viza direct ceea ce mai rămăsese din elita culturală românească, elită care refuza evidența politică și își continua, retrasă, legăturile culturale. Ori, tocmai această perseverare în domeniul cultural a dat oficialităţilor posibilitatea înscenării de „discuţii duşmănoase" în cadrul grupurilor clandestine. Alexandru Paleologu subliniază această atmosferă în termenii următori: „era un entuziasm nebun. Ne ambalasem teribil, ziceam, domle, chestia asta poate fi contagioasă, poate să vie şi la noi. Ungurii au demonstrat ceva fără precedent: că o populaţie dezarmată poate să pună în primejdie cea mai represivă forţă din lume. Într-adevăr, regimul comunist a fost atunci ameninţat. Ne ambalasem teribil."[10] La rândul ei, Alice Voinescu surprinde în *Jurnalul* său din 17 octombrie

[6] https://www.scribd.com/document/456252488/Procesul-Noica-Pillat
[7] Al. Paleologu, Stelian Tănase *Sfidarea memoriei convorbiri,* Bucureşti, Editura du style 1996, p. 152.
[8] *Ibidem*, p. 153.
[9] *Idem.*
[10] *Ibidem*, p. 162.

1956 impresia de vulcan care stătea să erupă: „evenimente foarte importante se succed in jurul nostru. Polonia şi Ungaria vorbesc. Ce ne aşteaptă pe noi? Am impresia că nimeni nu mai ştie încotro merge [..].Se trăieşte pe un vulcan, şi totuşi viaţa de fiecare zi îşi urmează cursul" [11]

Mari fonduri investite de stat în cultură şi traduceri

Revirimentele aşteptate chiar au început să se producă. În 1953 deja, a avut loc, la Bucureşti, Festivalul Internaţional al Tineretului care a adus un anume dezgheţ şi a făcut să dispară inhibiţia faţă de poligloţie. Statul investea mari fonduri în cercetare şi în traduceri. Deşi cercetarea era ideologizată, ea cunoştea un avânt deosebit. Se făceau abonamente la reviste străine, erau oferite stagii de documentare peste hotare, burse, traduceri[12]. Mai mult, societatea civilă înregistra o foame de cultură manifestată la toate nivelurile. Se citea foarte mult, tirajele erau de masă".[13]

Salonul intelectual condus de Noica şi preocupările sale culturale

La acea vreme, Noica era o personalitate cunoscută în ţară, un reprezentant al generaţiei de aur din perioada interbelică, făcând parte dintre cei care au decis să rămână în ţară şi să continue opera culturală. Ca atare, nu este surprinzător că lui i s-a adresat Eliade rugându-l să îi ascundă şi să-i recupeze biblioteca din ţară, care, din păcate, şi spre marea durere a acestuia, a fost finalmente pierdută. Supravegheat permanent de Securitate, Constantin Noica locuia la Cîmpulung unde trăia foarte modest din meditaţii, după cum îşi aminteşte tot Alexandru Paleologu, ajuns şi el aici sub un nume conspirativ (Ionel Crăifăleanu). La momentul în care cei doi s-au cunoscut, Noica: „era încă tânăr[...]de o extremă frumuseţe şi tinereţe. M-a primit foarte cordial şi bucuros... Din ziua aceea, a început o frecventare aproape cotidiană."[14] Întâlnirile erau conviviale. Al Paleologu îşi aminteşte că în salonul lui Noica ceea ce membrii nu puteau scrie sau publica era spus, discutat, dezbătut: „erau saloane restrânse cu conversaţie[...].În loc să publici ceva, vorbeai. Conversaţiile noastre nu erau, evident, duşmănoase. Sigur că eram ostili regimului, asta era clar. Nu erau nici întâlniri conspirative, nici duşmănoase."[15]

La acea vreme, Noica încheiase deja, la îndemnul lui Cioran, (care fusese rugat de Sorbona să ia legătura cu fostul bursier Noica, pentru o aniversare Hegel, cu promisiunea editării ei în Franţa) eseul său intitulat "Interpretări după Fenomenologia spiritului după Hegel" pe care a propus-o spre lectură şi analiză grupului său de prieteni. Printre prietenii acestuia se numărau Alexandru Paleologu, N. Steihardt, Mihai Rădulescu, Paul Dimitriu ş.a. Aceştia nu au fost întrutotul convinşi de lucrare, ceea ce l-a făcut pe autor să o rescrie, cu intenţia de a transpune în poveste lucrarea lui Hegel. Noica s-a decis să intituleze lucrarea simplu, şi anume *Povestiri despre Hegel*.

Maestrul şi discipolii:Cîmpulung şi Bucureşti

Noica s-a manifestat atât la Cîmpulung cât şi la Bucureşti ca un adevărat maestru în ale filosofiei şi culturii în raporturile cu prietenii care frecventau cercul său.

Mai mult, la Bucureşti s-a format chiar o altă mică şcoală de filosofie în care, mărturiseşte Paleologu, „ne adunam mai mulţi cunoscuţi ai lui, în prezenţa sau în absenţa lui. De fapt, era mica *bisericuţă* noiciană de la Bucureşti."[16]. La Bucureşti sau la Cîmpulung,

[11] Stelian Tănase *Op cit*, p. 78.
[12] Al. Paleologu, Stelian Tănase *Sfidarea memoriei convorbiri,* p 137.
[13] I*bidem*, p. 138
[14] *Ibidem*.p. 143.
[15] Stelian Tănase *Op. cit*., p. 59.
[16] Al. Paleologu, Stelian Tănase *Sfidarea memoriei convorbiri,* p. 156.

intelectualii trăiau într-o continuă utopie culturală, în prezenţa sau în absenţa lui Noica. Lucrările acestuia, în manuscris sau dactilografiate, circulau printre intelectualii care, pentru a susține cultura, plăteau chiar sume mai mult modice pentru lectură, prilej pentru sistemul comunist să susțină scenariul de "ajutor legionar"[17]. Sentimentul întregului grup era utopic, pentru că toate speranțele se proiectau într-un orizont imposibil de atins în condițiile politico-ideologice ale vremii, după cum mărturisește Paleologu: „trăiam într-un bizar regim utopic. Făceam abstracţie de actualitate, de realitatea prezentă, în sensul că acceptasem nişte condiţii pe care dictatura le impusese. Nu puteam să publicăm, eram clandestini, dar nu puteam renunţa la o activitate a minţii, la cultură, la munca propriu-zis culturală."[18]

Raporturile grupului cu Eliade și Cioran „transfugi legionari"

Ca mentor al grupului, Noica era prietenul lui Cioran și al lui Eliade, iar prietenia lor a continuat, cu sincopele date de căderea cortinei de fier, și după ieșirea lui din închisoare. Fiecare dintre ei voia de fapt să știe de soarta celorlalți, să afle lucruri despre regimul din țară, respectiv despre ceea ce se întâmpla în Franța. Corespondența era însă cenzurată și mai ales, în scrisori, nu se putea vorbi deschis, evitîndu-se meşteşugit adevărurile. Ca urmare, Noica, și alături de el întregul grup, era dornic să păstreze raporturile cu exteriorul prin colegii săi de generație plecați din țară în 1937 (Cioran) și 1945 (Eliade).

În grupul de la Cîmpulung au fost citite lucrări de-ale lui Eliade și Cioran, mai precis *Noaptea de Sânziene* și *Ispita de a exista*, iar acest fapt în sine a ajuns să fie considerat infracțiune și incriminat ca atare. Cei doi erau considerați transfugi legionari, iar acuzația de legionarism a persistat în procesul care a urmat și care a legat, sub aceleași auspicii, oameni cu orientări politice contradictorii. Trebuie spus însă că, de fapt, doar trecutul lui Noica era legionar, și că în grupul acestuia din Câmpulung nu mai erau alți legionari, în vreme ce, în grupul lui Dinu Pillat, fără trecut legionar, mai rămăseseră câțiva. Lor li se adăugau legăturile cu *legionarii notorii* fugari in Occident, ca să scape pe pedeapsă, anume Mircea Eliade şi Emil Cioran.

Turneul teatrului la Paris, Marietta Sadova, Cioran și Eliade

În anul 1956, o echipă a Teatrului Naţional din Bucureşti a realizat un turneu în Franţa. Printre membrii acesteia se număra şi Marietta Sadova Acterian, regizor agreat de sistem, căreia i se încredințase misiunea de a-i contacta pe Mircea Eliade şi pe Emil Cioran (cu care era prietenă din anii 30) pentru a-i invita în ţară în speranța că aceștia urmau să colaboreze cu regimul comunist. Astfel, regizoarea a adus în ţară atât pentru Constanţa Crăciun, ministru al culturii, cât şi pentru Constantin Noica, exemplare din *Ispita de a exista* şi *Noaptea de Sânziene***.** De la Eliade a adus *Pădurea interzisă, Mituri şi simboluri, Mitul eternei reintoarceri*, o ediţie Iorga şi un volum din Enciclopedie: „aceste scrieri mi le-a dat mie cu scopul de a le introduce în ţară şi apoi a le difuza în cercul nostru comun de prieteni format în mare parte din legionari."[19] În realitate, Marietta Sadova făcea parte dintr-un întreg scenariu de fermecare a Occidentului de către regimul comunist de la noi pentru a demonstra deschiderea sa. De fapt, intenția era de a-i face pe cei doi intelectuali consacrați să colaboreze cu regimul.

Un schimb de scrisori

Schimbul epistolar dintre Cioran și Noica din anul 1957 a jucat un rol major în proces, devenind un capăt de acuzare pentru Noica şi pentru alţi membri ai lotului. Mai întâi, din dorința de a afla ce se mai întîmpla în țară și ca reacţie la mişcarea anticomunistă maghiară, Cioran a

[17] *Idem.*
[18] *Ibidem,* pp. 156-157
[19] Stelian Tănase *Op. cit.,* p.69. Proces-verbal de interogator al Mariettei Sadova

publicat în noiembrie la Paris în *La Nouvelle Revue Française* o scrisoare pe care a intitulat-o *Scrisoare către un prieten din depărtare* adresată lui Noica, (fără ca numele acestuia să fie precizat în textul ei). Noica, știindu-se vizat, s-a simțit dator să răspundă. Răspunsul a fost redactat şi trimis în Franţa. Cioran, din teama de a nu-i pricinui vreun rău, nu l-a publicat. (Textul scrisorii lui Cioran va fi inserat ulterior de autor sub titlul *Despre două tipuri de societate Sur deux types de sociétés* în eseul *Histoire et utopie*). Răspunsul lui Noica a grăbit deznodământul atât pentru el cât și pentru ceilalți membri ai grupului care au copiat, citit sau răspândit manuscrisul scrisorii.

Despre contextul în care s-a manifestat acest schimb epistolar, Paleologu își amintește*:* „s-a întâmplat că în `57 nu mai eram prea atenți. Apăruse *Lettre à un ami lointain* a lui Cioran în *La Nouvelle Revue Française.* Am fost la Academie eu și Paul Dimitriu[...] și am copiat textul din NRF *Scrisoare către un prieten de departe* și l-am răspândit.”[20]

Reacția intelectualilor din exil: Eliade trece sub tăcere schimbul de scrisori, ca și procesul Noica-Pillat

Nici în *Jurnal* şi nici în *Memoriile* lui Eliade nu există nicio însemnare despre procesul Noica-Pillat. Faptul poate fi pus fie pe seama lipsei de informații, fie, mai degrabă, pe seama dorinței autorului de a-i proteja pe cei aflați atunci în țară. Mai puțin probabil este să fi ignorat procesul care a urmat, pentru că în boxă se aflau câțiva dintre bunii săi prieteni. Marta Petreu este de părere că aici a operat reticența lui Mircea Eliade de a pomeni nume și episoade legate de tinerețea sa, devotată, cel puțin între anii 1937-1941, extremei drepte românești, mișcării legionare, perioadă despre care a refuzat să vorbească tot restul vieții sale. [21]

Cioran se referă cu rezervă la schimbul de scrisori

Cioran s-a arătat rezervat să vorbească despre acest schimb de scrisori care a dus la inculparea prietenului său Noica. Realitatea este că el și-a reproșat faptul de a fi scris fatala scrisoare din 1957, fapt reținut în *Cahiers*: „ce greșeală am făcut răspunzând scrisorilor lui Dinu. I-am răspuns-din milă pentru singurătatea sa, dar și din datoria de prieten. Fără să vreau, am furnizat arme împotriva sa și am contribuit la ruinarea sa.” [22]

Arestarea lui Noica

Constantin Noica a fost primul arestat la data de 11 decembrie 1958. Fiind în vizorul autorităților, acesta a trăit aproape un deceniu cu domiciliu obligatoriu la Câmpulung, unde a fost supus timp de doi ani anchetelor. În timpul interogatoriilor, Noica a furnizat cu bună credință întreaga listă a persoanelor care au avut contact cu scrierile sale. În consecință, Securitatea a anchetat un număr mare de oameni, aproape toți cei care aveau vreo legătură, fie și prin simplă lectură, cu aceste scrieri. El va regreta amarnic acest gest prin care, fără ca el să bănuiască, urmau să fie trimise atâtea persoane în spatele gratiilor și se va autocondamna, refuzând să își aducă cea mai mică apărare.[23]

Arestările au continuat

După un an, anume în noaptea de 25 spre 26 martie 1959 a fost arestat şi Dinu Pillat. Anchetatorii au hotărât în aceste împrejurări să constituie „lotul Noica-Pillat”, deși nu exista

[20]Al. Paleologu, Stelian Tănase *Sfidarea memoriei convorbiri,* , p.97

[21] Marta Petreu „Noica et l` utopie de la reconnaissance” Seine et Danube, nr. 6, 2013, http://seine-et-danube.over-blog.com/article-noica-et-l-utopie-de-la-reconnaissance-de-marta-petreu-traduit-par-florica-courriol-119978097.html pp. 70-71

[22] Cioran *Cahiers,* Paris, Gallimard, 1997, p. 81.

[23] https://www.literaturadeazi.ro/panoramic/procesul-intelectualilor-lotul-noica-pillat

nicio legătură între cele două grupări, alta decât faptul că ambele reprezentau pericole potențiale pentru regim, prin aceea că erau cunoscute publicului ca personalități de anvergură culturală. Ultimul arestat al lotului a fost Nicu Steinhardt, la 4 ianuarie 1960.

În proces au fost arestaţi şi interogaţi următorii intelectuali: Iacob Noica, Sergiu Al-George, Anca Ionescu, Ion Mitucă, Sandu Lăzărescu, Barbu Slătineanu, Simina Mironescu (Mezincescu), Alexandru Paleologu, Nicolae Radian, Emanoil Vidrașcu, Arșavir Acterian, Vladimir Streinu, Florian Gheorghe, Theodor Enescu, Vlad Aurelian, Mihai Rădulescu, Păstorel Teodoreanu, Marietta Sadova, Dinu Ranetti, Nicolae Răileanu, Remus Niculescu şi Beatrice Strelisker.[24] Doi dintre anchetați, Mihai Rădulescu și Barbu Slătineanu au decedat înaintea judecății. Există un mare semn de întrebare în jurul sfârşitului lui Mihai Rădulescu care, după unii, s-ar fi sinucis, iar după alții, ar fi fost suprimat prin atac direct sau omorât în bătaie.

Pe lângă cei 25 de deţinuţi în cauză, numeroase alte personalități au fost anchetate cu acuzaţii similare. Printre condamnați s-au numărat Alice Voinescu, Vasile Voiculescu, Ion Negoițescu, Paul Dimitriu, iar alții, precum Mihail Șora, H. H. Stahl, Zigu Ornea, Sanda Stolojan şi Șerban Cioculescu, nu au făcut închisoare.

Procesul

Procesul a avut loc la 24 februarie 1960 la Tribunalul Militar din Calea Plevnei din București şi a durat doar trei zile, după care a fost pronunţată sentinţa care privea toate cele 25 de persoane inculpate.

Pedepsele

Șefii lotului au primit maximum de pedeapsă, adică 25 de ani de muncă silnică, Alexandru Paleologu a primit 14 ani. Cele mai mici pedepse de 6 ani de închisoare corecțională au fost aplicate pentru Anca Ionescu, Simina Mezincescu și Păstorel Teodoreanu. Tuturor inculpaților din proces le-a fost confiscată averea. Unii dintre ei au ispăşit pedepse sub acuzații similare, ca Alice Voinescu, Vasile Voiculescu, Ion Negoițescu, Paul Dimitriu, iar alţii au evitat închisoarea în mod miraculos și arbitrar. Este cazul lui Mihail Șora, lui H.H. Stahl, al lui Zigu Ornea, al Șerban Cioculescu sau al Sandei Stolojan.

Autocondamnarea lui Noica

În cadrul procesului, când i s-a dat cuvântul, filosoful Constantin Noica a spus: „sunt vinovat, dar nu în faţa legilor dumneavoastră, ci în faţa celor din boxă. Iar justiţia pe care o cer este una pe care nimeni nu o poate contesta, cea supremă. În ce mă priveşte, cer pedeapsa maximă şi nu voi face recurs.”[25]

De fapt, acuzațiile nu erau pentru fapte, ci pentru oameni, adică sentințele erau date în primul rând de anvergura și prestigiul inculpatului, în funcție de care era calibrată durata pedepsei. Astfel, chiar procurorul din proces a precizat: „noi am ales oamenii, nu faptele! Că dacă erau faptele, erau peste 100 de inculpați în această boxă!” [26]

Dinu Pillat a executat 5 ani de pedeapsă pentru a fi scris romanul *Aşteptând ceasul de apoi* considerat de putere roman legionar retrograd. O versiune a lucrării lui Pillat a fost arsă de Securitate, iar cealaltă a fost găsită doar după Revoluția din 1989, fiind publicată la Editura Humanitas în 2010. Era de fapt o adevărată revelație literară, romanul fiind considerat pierdut definitiv în tot acest timp.

[24] Wikipedia https://ro.wikipedia.org/wiki/Procesul_Lotului_Noica_-_Pillat ___
[25] http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_7-8_2011.pdf
[26] *Ibidem.*

Noica a executat 6 ani de închisoare la Jilava. După ieșirea din închisoare a urmat o perioadă de readaptare. A fost reintegrat pe post de cercetător științific la Institutul Academiei Române pentru Istoria Artei, Secția Artă Veche. A devenit apoi secretar literar la Teatrul „C. I. Nottara" din București în 1967 și membru al Uniunii Scriitorilor, iar între 1970 și 1976 a fost redactor la Editura Cartea Românească.[27]

Alexandru Paleologu a fost grațiat în 1964. A recunoscut cu seninătate faptul că în perioada de detenție a semnat un contract de colaborare cu Securitatea. După Revoluție, a fost pentru scurt timp ambasador al României în Franța, fiind demis de guvernul Roman în 1990.

Păstorel Teodoreanu, fratele scriitorului Ionel Teodoreanu, epigramist și umorist neîntrecut, a fost grațiat după ce a ispășit jumătate din pedeapsa la care a fost condamnat pentru uneltire contra ordinii sociale. În realitate, criticile pe care le adresa puterii erau dure și fără ascunzișuri.

Nicolae Steinhardt a fost judecat și condamnat doar pentru afilierea la grupul mistico-legionar condus de Noica. Una dintre scrierile sale, *Jurnalul fericirii*,[28] scris în anii `60 și publicat doar după Revoluție este mărturia transfigurării suferinței fizice din starea de detenție în iluminare spirituală prin credința ortodoxă în care s-a botezat. După ieșirea din închisoare, Steinhardt s-a călugărit, devenind monahul de la mânăstirea Rohia.

Un context de liberalizare

La 10 februarie 1964 România a fost aleasă membru al Consiliului Economic şi Social al ONU pe o perioadă de 3 ani. Acceptarea s-a realizat condiţionat de eliberarea tuturor deţinuţilor politici. La 8 august 1964 a fost eliberat Noica cu propunerea de a rămâne în legătură cu Securitatea. Noica a refuzat pactul şi şi-a cerut iertare de la fiecare membru al grupului său în parte. La acel moment, modul de manifestare a răului a început să ia chipuri rafinate, inteligente, amabile şi, dintr-o anumită perspectivă, mult mai aberant periculoase decât până atunci. Urmărirea, hărţuirea, hăituirea şi politica intimidării nu au încetat însă nici după moartea lui Noica, până la Revoluţia din 1989. Delatorii erau recrutaţi din rândurile apropiaţilor, din rândurile cunoscuţilor celor mai de încredere, din rândurile celor care au fost special infiltraţi ca oameni de încredere, cu scopul de a intimida, prin mulţimea de date ştiute de securitate.

Concluzii

Procesul Noica-Pillat a fost îndreptat împotriva primei linii de intelectuali români rămași în țară după instaurarea comunismului în România. Erau acei intelectuali de primă mărime care au ambiționat să realizeze, în ciuda tuturor obstacolelor ideologice și politice, proiectul lor cultural menit să impună cultura românească pe marea scenă culturală europeană, integrând-o în circuitul universal. Politizarea excesivă și dramatică a epocii care a urmat au îngrădit, evident, dezvoltarea acestui proiect cultural, fără a-l putea, din fericire, suprima sau bloca.

În realitate, două categorii de intelectuali, despărțiți fizic de cortina de fier, având destine total diferite, au contribuit major la crearea acestei culturi din perspective total diferite: pe de o parte intelectualii plecaţi şi rămaşi în Occident au fost consacrați și au intrat firesc în circuitul de valori universale. Ceilalți, rămași în țară, au fost expuși unor primejdii și încercări fără precedent, care nu i-au împiedicat însă să creadă în steaua lor și în steaua culturii românești. Ei și-au pus în aplicare proiectul, rezistând cu cerbicie condițiilor vitrege și creând fără glorie și de multe ori fără recunoaștere. Opera lor a fost publicată, în mare parte, după Revoluţia din Decembrie 1989.

[27] Emilia Hirbea *Noica personalia* http://bjastrasibiu.ro/wp-content/uploads/2015/08/9.noica_.pdf
[28] Nicolae Steinhardt *Jurnalul fericirii*, Cluj, Editura Dacia, 1994.

Pentru această generație, creația culturală a fost valoarea supremă și etalonul vieții, iar opera a asigurat continuitatea cu perioada interbelică.

BIBLIOGRAPHY

Cioran *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1997.

Ioana Diaconescu, *Scriitori în arhivele CNAS, Bucureşti, Fundația civică academică*, 2012, colecția Documente.

Emilia Hîrbea *Constantin Noica Seria Personalia* realizată de Emilia Hîrbea Sibiu 2007 Nr. 9, Biblioteca Astra Sibiu, http://bjastrasibiu.ro/wp-content/uploads/2015/08/9.noica_.pdf

Al. Paleologu, Stelian Tănase *Sfidarea memoriei convorbiri,* Bucureşti, Editura du style 1996.

Marta Petreu „Noica et l` utopie de la reconnaissance", Seine et Danube, nr. 6, 2013, http://seine-et-danube.over-blog.com/article-noica-et-l-utopie-de-la-reconnaissance-de-marta-petreu-traduit-par-florica-courriol-119978097.html

Nicolae Steinhardt *Jurnalul fericirii*, Cluj, Editura Dacia, 1994.

Stelian Tănase *Anatomia mistificării 1944-1989*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

Sitografie

https://www.scribd.com/document/456252488/Procesul-Noica-Pillat (Accesat la data de 1 mai 2022).

https://www.literaturadeazi.ro/panoramic/procesul-intelectualilor-lotul-noica-pillat (Accesat la data de 1 mai 2022).

http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_7-8_2011.pdf (Accesat la data de 1 mai 2022).

THE EGO AND DUAL KNOWLEDGE IN SUZY ZAIL'S THE WRONG BOY APPROACHED VIA BACHELARD'S AESTHETICISM AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa
Assoc. Prof., PhD, hab., „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD, Gymnasium teacher, Gymnasium School Racovița, Sibiu County

Abstract: The paper expands upon issues related to the ego and dual knowledge of the body and heart in Suzu Zail's The Wrong Boy. To enlarge on this topic, Bachelard's concern for the phenomenological approach to images, in the sense of employing a metaphysical perspective on the conscious and unconscious sides of human personality and Kelly's Personal Construct Theory have been chosen as methodological interpretative grids, the latter through the Kellian constructs of threat, fear, guilt, anxiety, certainty, hostility, aggressiveness and his corollaries based on the fundamental postulate that a person's processes are psychologically channelized by the way in which he or she anticipates events.

Keywords: Suzy Zail, Bachelard, phenomenology, Kelly, PTC, Kellian constructs and corollaries.

Romanul *Pianista de la Auschwitz* al autoarei Suzy Zail a fost publicat, în ediție bilingvă, în 2021, de Editura Forteen, din București. Romanul, cu titlul original *The Wrong Boy*, este o contribuție literară de excelență, fiind o creație literară focalizată pe ororile de la Auschwitz, ale căror consecințe traumatizante în plan uman sunt descrise cu sensibilitate și acuratețe.

Dat fiind titlul extrem de explicit, am îmbrățișat linia fenomenologică propusă de Bachelard, care are ca suport analitic *topo-analiza*, definita ca „studiul psihologic, sistematic al siturilor vieții noastre intime" (2003: 7). Bachelard susține că dimensiunea intimității nu exclude" exterioritatea geometrică a spațiului," ci o sugerează subtil; se mai precizează faptul că dimensiuea intimă „nu se reduce la afectivitate, ci o implică" (7). Abordarea din perspectivă „ontologică" (7) a subiectivității are menirea să ne ajute să aprofundăm existența și să-i sondăm cele mai diverse fațete.

Deși contribuția literară a lui Suzy Zail este focalizată pe ororile de la Auschwitz, existența fragmentelor încărcate de un puternic dramatism și umanism sporește demnitatea umană a unui obiect, pianul, care renaște într-o lumină intimă, „urcându-l la un nivel de realitate mai înaltă decât obiectele indiferente," propagând „o nouă realitate de a fi" (2003: 96). Acest aspect ne-a făcut să fim de acord cu aserțiunea lui Bachelard conform căreia a aborda fenomenologic o imagine, respectiv cea a pianului și a pianistei, înseamnă „să-i dai mai mult spațiu decât are el în mod obiectiv sau, mai bine zis, însemnă să urmezi expansiunea spațiului intim" (7), de la obiectul-subiect la subiectul-obiect, în terminologia esteticianului francez.

Drumul spre descifrarea sensului intim al imaginii pianistei de Auschwitz este indisolubil legat de realitatea din lagărul de concentrare de la Auschwitz. Abordarea acestui spațiu al groazei, fricii și al permanentei agresări mentale și corporale este precedat de referiri semnificative cu privire la lunile aterioare trimiterii evreilor acolo. Încă din prima pagină suntem

introduși în atmosfera de coșmar a ghetoului unde trăiau evreii, cu câteva luni înainte de Auschwitz. Mai mult decât atât, în ciuda condițiilor precare, membrii familiei lui Hanna Mendel, personajul principal al romanului, sunt anunțați că ghetoul se va închide din ordinul Consiliului de Miniștri ai Regatului Ungariei și, că toate persoanle de origine evreiască vot fi mutate. Înainte ca radioul să le fie confiscat, membrii familiei Hannei auziseră un discurs al lui Hitler despre faptul ca evreii erau o amenințare la adresa națiunii, că le furau celorlalți locurile de muncă, că mâncau prea mult și că răspândeau boli (2021: 13). La început ei credeau că nimeni din Ungaria nu-i va lua în serios, dar în martie 1944, după intrarea tancurilor germane în Budapesta, guvernul a început să emită legi absurde, afacerea cu ceasuri a tatălui Hannei a fost închisă, contul bancar „înghețat," nu mai aveau voie să călătorească cu trenul sau să meargă la universitate, privând-o pe Hanna de posibilitatea de a urma și absolvi cursurile Conservatorului din Budapesta. Faptul că nu aveau voie să ia cu ei decât un număr restrâns de lucruri necesare supraviețuirii într-un spațiu necunoscut le inducea evreilor ideea că răul se impune a fi mai impresionant decât binele, având menirea să sperie și să provoace, iar instabilitatea părea a ataca stabilitatea. Hanna spera că, în final, stabilitatea și bunul simț vor învinge.

Pentru a valorifica suportul analitic oferit de *topo-analiză*, acel „studiul psihologic sistematic al siturilor vieții noastre intime" (7), ne propunem să urmărim dialectica raportului *interior/ exterior* (7) care, conform esteticii lui Bachelard, ne oferă nuanțări și reconstrucții din interior surprinzătoare, așa încât aspectele intime cele mai variate pot ajunge să fie intens valorificate, nu întâmplător, ci printr-o infuzie de elemente venite din exterior. O astfel de situație se conturează în mai întâi în spațiul familiei sale când, înainte de plecare, Hanna s-a așezat la pian, nemai existând pentru ea nimic altceva decât clapele albe și negre și Mozart. Readusă la realitate de vocea insistentă a tatălui ei, Hanna a desprins clapa neagra și a apucat Do diezul, pe care l-a băgat in buzunar, considerând că acolo se înscrie armonios într-o „comuniune de ordine interioară" (Bachelard 2003: 96). Expansionând spațiul intim al personajelor, aflăm de la Hanna, că toți evreii au fost urcați în camioane și că prima oprire a fost la fabricile de cărămidă Serly, de la priferia orașului Debrețin. Acolo, majoritatea familiilor și-au facut tabără sub cerul liber, în timp ce membrii familiei Hannei s-au adăpostit într-un cuptor de cărămizi dezafectat. Cu Do diezul ascuns sub pătură și încercând să afle de la tatăl său de ce sunt atât de inuman tratați, acesta îi răspunde: „pentru că ești evreică și niciodată n-o să fii altceva. Să fii mândră că ești așa" (37). O astfel de replică generază o extrapolare, în sensul că scriitoarea, în căutarea unei idei formidabile, pune în discuție conotațiile magice ale acestei etnii prin sugestia că acestea răzbat din răbdare, comuniune de sentimente și de ordine existentă între membrii familei.

Plecarea și drumul spre lagărul din Polonia, numit Auschwitz-Birkenau, sunt descrise cu lux de amănunte. Cel mai sensibil moment este cel în care, după ce li s-a ordonat să formeze două rânduri, aduce cu sine separarea membrilor familiei, prin faptul că tatăl este dus în altă parte a lagărului alături de ceilalți bărbați. Cuvintele tatălui sună ca un avertisment, dar și ca o încercare de de a aduce o „lumină de conștiință gestului mașinal" al separării de familie: „Să aveți grijă una de alta, si să ajungeți acasă în siguranță. Și când ajungeți să spuneți tuturor ce ați văzut și ce v-au făcut" (59).

Testul solidarității între oameni îmbracă forme diferite în acest roman. La o extremitate a testului, putem așeza evenimentul descris la pagina 61, când „un bărbat ras în cap," purtând „aceleași zdrențe dungate ca hamalii" și având „o stea galbenă cusută în partea stângă a pieptului," îi spune în șoaptă Hannei să declare că are șaisprezece ani, pentru a nu fi dusă

împreună cu copiii, bolnavii şi bătrânii să lucreze la aşa zisele fabrici, formate din clădiri joase de cărămidă. Pentru a nu fi despărțită de sora sa Erica și de mama sa, Hanna declară că are șaisprezece ani. Sunt descrise scene tulburătoare, când personajele femnine sunt dezbrăcate, rase în cap, semănând cu prizonierii văzuți în gară, cu privirea îngrozită, murdari, tremurând, cheli, îmbrăcați în zdrențe (67). Hanna concluzionează că „norii albăstrui care se ridicau din hornul imens" sugerau că acolo nu se pregătea micul dejun ci că se ardea părul. Dușul cu apă ce avea gust de parcă venea din mlaștină, rochiile gri, mohorâte cu un triunghi galben, chiloți purtați și o pereche de saboți tari din lemn sunt în mod ironic și bestial completate cu înscrierea în piele a unui număr cu cerneala albastră. Hanna concluzionează îndurerată că nu mai avea nici pian, nici casă, nici nume, nici păr, fiind doar un număr-A 10573 (69). Uitându-se la clapa neagră din palmă ea declară solemn „Tot Hanna Mendel sunt," continuând cu aserțiunea: „Am un metru șptezeci. Am un semn de la naștere pe umărul stâng. Mi-e frică de paianjeni. Nu sunt deloc bună la sport. Imi place Clara Schumann și, într-o zi, o să fiu faimoasă și eu" (70).

În capitolul patru ni se descriu regulile din lagăr, și anume ca nimeni să nu stea jos, să nu vorbească, urmate de avertismentul că dacă cineva va fi descopirit ca are ceva ascuns sub pătură, vreun cotor de măr, o lingură, un săpun, va suporta consecințele. Tabloul este completat cu înmânarea unei căni ruginite, cu toarta trecută prin cordonul zdrențuit al rochiei pentru ca să le atârne la mijloc, cană pe care nu aveau voie să o piardă deoarece erau amenințate că vor face foame. Cina consta din o felie de pâine neagră cu gust de noroi și un patrat de margarină, pe care erau nevoite să o întindă cu degetul.

Descrierile realizate cu empatie ne dezvăluie faptul că autoarea Suzy Zail pare „ancorată într-o psihanaliză a materiei, care, acceptând acompaniamentul omenesc al imaginației materiei, să urmărească mai îndeaproape jocul profund al imaginilor materiei" (Bachelard 2003: 144). Căci ce altceva sunt scenele descrise sau clapa Do diez scoasă de sub elasticul jerpelit al chiloților purtați decât declașatoare de imagini puternice. Hanna, la rugămintea mamei sale de a-i cânta ceva, își plimbă degetele tremurânde pe spatele acesteia, în sus și în jos, interpretând Mozart, Chopin și *Rapsodia ungară* a lui List, preferata acesteia, în timp ce pe față îi curgeau „îngrozitoare lacrimi înfometate" (77).

Împărtășim opinia lui Bachelard conform căreia „un psihanalist obișnuit să dezlege niște complexe familiare ar fi cât se poate de inoperant" (2003: 144) atunci când textul romanului ne dezvăluie cum Hanna este pe punctul de a renunța la spălatul cu apa infectă, pentru a se șterge apoi cu rochia murdară. Erika, sora ei este cea care îi dezvăluie rostul ca ea să se supuns acestui ritual, și anume pentru a rămâne o ființă umană și a nu deveni animale, concluzionnând: „Ei asta vor" (81). Analizând contradicțiile sociale, în prim plan ne apare „șefa" deținutelor care avea drept de viață și de moarte asupra lor, le obliga să consume alimente aproape necomestibile, să bea apă neagră cu gust de lături, ce se dorea să fie cafeaua zilnică, iar dacă cineva refuza, întregul batalion de femei era obligat să rabde de foame. Un amănunt legat de tratamentul deținutelor derivă din prezentarea gemenelor Lili și Agi care, deși nu aveau vârsta de șaisprezece ani, au fost conduse spre pavilionul în care se afla Hanna și familia sa, au fost interogate, totul dublat de satisfacția celui care le punea întrebări „de ziceai că n-a mai văzut niciodată gemeni" (81). În finalul romanului aflăm că ele au fost supuse unor experimente inumane și de aceea fuseseră lăsate în viață, deși nu aveau încă 16 ani. Tratamentul inuman la care erau supuse toate deținutele se reflecta cu precădere în munca pe care erau obilgate s-o presteze, și anume săpatul de șanțuri sau căratul de bolovani.

Trecerea timpului a produs schimbări majore în comportamentul și mentalul Hannei. A învățat să facă abstracție de muzică, să rămână mută și nemișcată când de fapt simțea nevoia să plângă, să țipe sau s-o ia la fugă și că „ați păsa era un semn de slăbiciune, iar brutalitatea o virtute" (87). Pentru a înțelege fenomenologic cum făptura delicată a Hannei își „alcătuiește cochilia cea mai dură" (2003: 147), vom spicui unul din jocurile imaginative, adevărate reverii, prin care ea și sora ei încercau să păcălească stomacul să creadă că e plin sau, își imaginau dineuri fastuase, descriind în detaliu fiecare din felurile de mâncare, ținându-se apoi de burtă și văitându-se că s-au îndopat prea tare (87).

Un moment semnificativ îl constitue sesizarea unei orchestre formată din prizoniere cu cămăși albe și fuste albastre care cântau un marș în timp ce celelalte prizoniere se întorceau de la cariera de piatră obosite și prăfuite. Hanna sesizează grotescul situației și simte că-i este dor de pianul său de acasă. La fel de ciudat i se pare Hannei și faptul că prizonierele din cazarma unde se afla ea au fost invitate la un concert al cărui public era format doar din prizoniere. Spre surpriderea Hannei, în orchestră o recunoaște pe violonista din orchestra Filarmonicii din Budapesta și pe Piri, profesoara ei de pian. Abordând-o pe Piri, Hanna află că a fost declarată simpatizantă a evreilor pentru că le dădea ore de pian și au forțat-o să meargă în lagăr. Fiind membră a orchestrei, ea primește porții suplimentare și nu trebuie să muncească. Îi sugerează chiar Hannei că ar mai fi loc pentru o pianistă în orchestră.

Deci, la cealalaltă extremitate a testului, o putem poziționa pe Piri, care încearcă să-i îmbunătățească condiția umană a acesteia. Discutând cu sora sa, Hanna afirmă că nu știe dacă ar putea trăi împăcată pentru compromisul făcut de a cânta în orchestra lagărului și de a beneficia de anumite facilități. În cele din urmă, hotărîtă să supraviețuiască, pornește spre baraca 14 unde speră s-o găsească pe Piri. Negăsind-o, nu poate rezista ispitei, se așază la pian și începe să cânte din Schubert și Chopin. Apariția inopinată a dirijoarei orchestrei, în spatele căreia se afla Piri, supărarea acesteia că cineva a încălcat ordinele, deși Piri o prezintă ca o talentată elevă a ei din Debrețin, o mâhnesc pe Hanna dar o și conving că merită să lupte pentru ceva care simțea că i se cuvenea, statutul de pianistă în orchestră. Dichotomia șansă/ neșansă îmbracă o formă neașteptată în lagăr, în sensul că gemenele sunt chemate la Herr Doctor Mengele la infirmerie, în timp ce Hanna este așteptată în clădirea 11. Gemenele vor fi supuse unui experiment dramatic în timp ce Hanna este întâmpinată de directoarea lagărului care o informează pe ea și pe încă cinci din persoanele prezente că, comandantul lagărului dorește să selecteze dintre ele o pianistă și, că urmează să dea o probă chiar în aceea zi. Este momentul decisiv în viața Hannei și este hotărîtă să învingă chiar dacă își dă seama că toate candidatele sunt extrem de înzestrate. Metamorfoza lor în plan fizic este totală, așa cum o cere protocolul. Spălate, frumos îmbrăcate și machiate, cele șase fete sunt duse la casa comandantului.

Comandantul era o persoană al cărui chip nu lăsa să se întrevadă nimic din structura sa mentală sau emoțională. Înainte de începe să cânte, Hanna este chestionată cu privire la profilul ei de pianistă. Declară cu sinceritate că i se promisese un loc la Conservatorul din Budapesta, și subliniază că se afla acolo pentru că este conștientă de valoarea ei, nu pentru că este frumoasă. Este șocată să-l descopere în camera unde se dădea proba pe fiul comandantului care citea în momentele de mare tensuine pentru candidate cînd ele cântau pentru a supraviețui. Hanna cântă și îl impresionează pe fiul comandantului, care, întrebat care candidată i se pare cea mai îndreptățită să primească postul de pianistă, o indică pe Hanna ca fiind cea mai meritorie și mai potrivită.

Pentru a surprinde și a interpreta din perspectiva sociologiei cunoașterii și a cunoașterii duale- la nivel psihic și fizic informațiile și evenimentele legate de viitorul Hannei vom valorifica teoria constructelor personale apațînând sociologului american George Kelly. Postulatul fundamental elaborat de Kelly stipulează faptul că „procesele unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimentele" (citat în Hall, et al., 2002: 420). Anticiparea de evenimente semnifică elaborarea de supoziții sau așteptări referitoare la ceea ce se va întâmpla dacă cineva acționează într-un anume mod.

O serie de unsprezece corolare toate conlucrînd la „înțelegerea așteptărilor bazate pe experiență" (420) și anume cel al construcției, al organizării, al fragmentării, cel individual, cel al alegerii, al comonalității și al socialității pot juca un rol hotărâtor în decodificarea evenimentelor petrecute la Auschwitz și a tipurilor de relații interpersonale din romanul lui Suzy Zail.

Metodologia abordării sociologiei cunoașterii se bazează, în opinea noastră, pe activarea corolarului fragmentării construit pe presupunerea că o persoană poate utiliza în mod succesiv o varietate de subsisteme ale construcției mentale care în mod deductibil sunt incompatibile între ele, a corolarului individual, conform căruia persoanele diferă între ele în construirea de evenimente, a corolarului alegerii, care stipulează că o persoană alege aceea alternativă într-o constructie dihotomică dat fiind modul în care el/ ea anticipează cea mai favorabilă posibilitate de extindere și de definire a propriului sistem de valori. Aceste corolare interferează cu corolarele comonalității, prin care altruismul și empatia în relația cu o altă persoană se fac simțite când există o similitudine în ceea ce privesc procesele lor psihologice și cel al socialității care se bazează pe supoziția că măsura în care o persoană înțelege construcția proceselor mentale ale unei alte persoane contribuie la asumarea unui rol în procesul social în care este implicată cealaltă persoană (Kelly 1963: 56-95).

Fiecare din aceste corolare poate reprezenta o cheie de descifrare a întâmplărilor sinistre legate de lagăr. Imaginea lagărului propagă anxietatea asociată oricărui spațiu întunecat. În căutare de centrii de mare încărcătură psihologică, sugerăm că acceptul celor doi ca Hanna să devină pianista din locația comandantului crează premise favorabile pentru supraviețuirea ei în condiții decente dar în același timp atât de diferite de cele ale prizonierelor de rând, din care fac parte mama și sora sa. Starea sufletească a Hannei atinge subtilități psihologice generate de abordarea răului ca fiind real, puternic, uneori „mai puternic decât binele" și care trebuie „cunoscut și combătut" (90-91) pentru ca omenirea să nu se prăbușească în întuneric. Deși este conștientă de acest adevăr, pentru moment ea este mulțumită de alegerea făcută, cu atât mai mult cu cât mama sa o încurajase în această direcție.

Clădirea comandantului este descrisă în antiteză vădită cu lagărul. „Casa era cât baraca noastră, dar nu era un grajd fără ferestre. Era o vilă de cărămidă roșie, cu două etaje, acoperiș înclinat și o salcie plângătoare în grădina din față. Grădina era un dreptunghi perfect de iarbă verde. Până și florile stăteau în poziție de drepți. Alea către ușă era măturată de frunze, iar pe verandă erau două coșuri de nuiele, în fiecare se aflau câte o pereche de cisme negre, o perie de frecat și cârpă frumos împăturită. Mamei i-ar fi plăcut casa asta" (107).

Postulatul lui Kelly și corolarele sale oferă o bună lecție în ceea ce privește sociologia cunoașterii și cunoașterea duală prin supoziția că „procesele unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimentele" (2002: 420). Într-adevăr, Hanna este extrem de preocupată să anticipeze evenimentele prin formularea de ipoteze referitoare la ceea ce se va întampla, pornind de la experiențe similare din trecut, conform tiparului corolarului construcției. Și cum astfel de experiențe concrete îi lipseau, vizita

la casa comandantului este o bună oportunitate de a avea acces la noțiuni legate de ordine și disciplină și de a identifica convingerile și valorile îmbrățișate de cei care le practică.

Corolarul experienței este cel care o va poziționa corect pe Hanna în demersurile sale, prin însăși natura acestuia de a facilita sistemului construcției mentale al unui individ să varieze pe măsură ce el realizează cu succes interpretări succesive ale evenimentelor și nu se cantonează în tipare fixe bine stabilite anterior. Mai mult decât atât, conform corolarului alegerii, o persoană alege acea alternativă într-o construcție dihotomică care îl ajută sa anticipeze cea mai mare posibilitate de extindere și de definire a sistemului său mental sau de valori.

Aceste două puternice corolare kelliene ce țin de sociologia cunoașterii, adevărate lentile metodologice de investigare a proceselor mentale ale unui individ, ne facilitează înțelegerea filosofiei de viață a Hannei, și anume dorința sa de a supraviețui cu orice preț pentru a putea relata și altor oameni ororile și nedreptățile din lagăr și, astfel, a împiedica răul să se mai perpetueze vreodată. Drumul spre lagăr după declararea Hannei ca și câștigătoare, toate imaginile, reflecțiile corespund unei uimiri superficiale, dispersate, ea fiind fascinată de stropii de ploaie pe care-i percepea ca fiind "grași, delicioși." Fascinată și fermecată de frumusețea bulbucilor, Hanna s-a aplecat să smulgă o floare din noroi. Când a cuprins cu degetele tulpina ei verde închis, a sesizat că unul din gardieni din dreptul său ținea o gheată în aer, cu călcâiul deasupra mâinii ei și că doar intervenția lui Trommler, una din candidatele respinse, a putut opri un dezastru: „Nu mâna idiotule. E noua pianistă a comandanului Jager. Mâna aia îi aparține lui acum" (121).

Bachelard susține că „psihologia imaginației trebuie să noteze totul. Cele mai mărunte interese le pregătesc pe cele mari" (2003: 150). Interesul pentru flori, pentru natura metamorfozată de ploaie trădează sensibilitate. Intervenția lui Trommler care, în loc s-o felicite pe Hanna, îi atrage atenția că această poziție este extrem de relativă, deoarece ultima pianistă a comandanului a rămas fără un deget pentru că a apăsat o clapă greșită, nu o oprește pe aceasta să cocheteze cu natura, poate tocmai din nevoia a-și înviora sufletul, imaginându-și pentru un moment nu mai este victima banalității și a ororilor din lagăr.

Capitolul 6 este cel în care Hanna se confruntă cu dualismul mulțumire/ nemulțumire, multumire pentru că a fost aleasă pianistă a comandantului și nemultumire pentru că mama ei a fost luată de gardieni, fiind declarată pentru moment inaptă pentru muncă. Hanna avansează ideea în prezența surorii sale că probabil au dus-o la infirmirie pentru a o întrema, subliniind că autoritățile din lagăr vor să-i sperie, nu să-i omoare, deoarece au nevoie de prizonieri pentru munca de la cariera de piatră. Mai mult decât atât, Hanna dorea ca mama sa să supraviețuiască perioadei din lagăr pentru a se putea bucura de succesul ei viitor în sala de concerte din orașul ei natal Debrețin, după absolvirea Conservatorului din Budapesta și s-o vadă căsătorită.

Poziționându-ne pe linia corolarului experinței conform căruia sistemul de construcție a mentalului unui invidivid variază pe măsură ce acesta obține interpretări succesive cu privire la anumite evenimente, vom analiza modul în care Hanna „experimentează niște consistențe" (Baclelard, 2003: 242), animată fiind de dorința de a se autodescoperii plenar și ca alții să-i descopere abilitățile excepționale de pianistă.

În fiecare zi Hanna își lăsă hainele ponosite în lagăr, se spăla și se îmbrăca corespunzător pentru recitalurile din casa comandantului. Imaginea, mai exact înfățișarea Hannei, machiată pentru a nu i se vedea ochii roșii de plâns este discretă, dar ea acționează, mărturisind „izolarea ființei retrasă în sine" (2003Ş 153).

Cororarul kellian al fragmentării este o altă lentilă metodologică menită să ne faciliteze înțelegerea modului în care o persoană, respectiv Hanna, poată folosi o varietate de subsisteme de construcție ale unor raționamente care, în mod deductibil, sunt incompatibile unele cu celelalte. Prima persoană cu care ea interacționează în casa comandultului este Vera, venită din Cehoslovacia, și care lucra de un an acolo. Hanna este hotărîtă să obțină interpretări succesive ale evenimentelor petrecute în casa comandantului pînă când acestea o vor conduce spre descoperirea personalității lor controversate. Vera o informează cu privire la faptul că nu trebuie să confunde dragostea pentru muzică a comandantului cu vreo simpatie pentru cei care o interpretează, că, dacă acesta este acasă, se așteaptă ca ea să fie în sala de muzică „așteptându-i porunca de a cânta." Dacă acesta este plecat, Hanna are dreptul să exeseze și chiar să-și permită libertatea de a se strecura în bucătărie, și să caute resturi de mâncare. I se spune clar că nu are dreptul să vorbească cu ei, doar dacă ei i se adresează primii, subliniind că acest lucru este valbil și în ceea ce-l privește pe fiul acestuia, cu musafirii și cu gardienii.

Dat fiind faptul că ne-am propus valorificarea unei grile duale Bachelard și Kelly, primul opinează că „ființa care se desemnează în exterior ca un centru bine înconjurat, nu-și va atinge niciodată centrul," că ființa omului este o „ființă defixată," că „orice exprimare o defixează" și că „de îndată are nevoie de o altă exprimare, că ființa trebuie să fie ființa unei alte exprimări" (242). Noi opinăm că aceasta este veriga de legătură între cei doi teoreticieni în sensul că reintrepretările succesive de evenimente propuse de Kelly îmbogățesc experiența oamenilor, conferindu-le stabilitate mentală și emoțională.

Toate afirmațiile Verei se pot decodifica prin intermediul corolarului kellian individual care subliniază că persoanele se deosebesc între ele în ceea ce privește construcția de evenimente. Hanna se hotărăște să găsească aceea alterntivă menită s-o ajute să anticipeze posibilitatea optimă de definire și de extindere a sistemului său de idei promovat în încercarea sa de a descoperi cum își poate domina emoțiile și teama de a nu greși vreo interpretare la fel ca și disprețul pentru comandant, familia și invitații acestuia

Colaborarea dintre Vera și Hanna o putem interpreta din perspectiva corolarelor kelliene ale comonalității și socialității. Primul pune în discuție comportamente similare evidențiate în constructii similare de evenimente, iar, cel de-al doilea, evidentiază faptul că prin înțelegerea proceselor mentale și emoționale ale celor din jur, individul poate ajunge să joace un rol în procesul social care implică o altă persoană (1963: 95). Aceasta este exact strategia Hannei dar și a Verei.

Încercând să „multiplicăm toate nuanțele dialectice" (Bachelard 2003: 155) prin care autoarea dă viață imaginilor și evenimentelor celor mai simple dar cu implicații semantice majore, vom aduce în discuție scena în care Vera, în timpul unei serate muzicale, se apropie de comandant, cu o ceașcă aburindă de ceai negru și îi întinde acestuia ceașca. Înfuriat pentru că nu ceruse ceai, acesta îi lovește mâna Verei cu bastonul, făcând să cadă ceașca și farfuria să se spargă pe podea. De asemenea îi ordonă Hannei să interpreeze Studiul 5 din Chopin. La plecare a văzut-o pe Vera în bucătărie, pe fiul comandantului vobindu-i cu o voce joasă, cu buzele strânse de furie, după care acesta s-a îndreptat spre ea și a închis ușa în urma ei.

Corolarul kellian al constructiei interelaționeză cu filosofia de viață a lui Suzy Zail, prin faptul că se bazează pe recomandarea ca evenimentele fie în mod izolat sau în succesiuene să fie interpretate sau reintepretate din perspectiva altruismului sau, a nevoii de a descoperii un adevăr, descoperire care să nu implice nici o formă de răsplată pentru cel care o gestionează. Această realitate psihologică ni se revelează treptat mai întâi în Capitolul 7, apoi în Capitolul 8. Astfel,

deşi Hanna era mulţumită de compania pianului, Erica avea nevoie de companie, prieteni, mâncare şi odihnă. Nemulţumirea se face simţită şi în casa comandantului unde, fiul acestuia îi declară tatălui că studiile prin corespondenţă nu sunt la fel cu studiile la Berlin şi-i cere acestuia permisiunea de a se întorce acolo. Răspunsul tatălui este clar: ce se învaţă la Berlin se poate învăţa şi în casa acestuia, că se face istorie pe viu şi că studiile mai pot aştepta, dar *Führer*-ul nu. Discuţia se continuă în sala de muzică, unde, Karl, fiul comandantului, este rugat să intepreteze vocal *Zânele* de Wagner, acompaniat de Hanna. Nelămurirea ei consta în necorcordanţa dintre ura lui Karl şi faptul că ştia să cânte atât de convingător despre dragoste. O altă scenă care ridică semne de întrebare este aceea în care, în bucătărie fiind, Hanna o vede pe Vera vorbind cu un bărbat în uniformă, apoi vărsând conţinutul coşului de nuiele în sacul cu şnur al acestuia. Aflăm că este vorba de omul de spălătorie care, în fiecare după-amiază, lua rufele murdare ale comndantului. Mai relaxată dar flămândă, Hanna primeşte un morcov de la Vera pe care începe să-l mănânce nespălat şi necurăţat. Dacă valoarea repaosului comandă acestă imagine, prezenţa inopinată a lui Karl în pragul uşii de la bucătărie o umple de groază, ştiind că „pedeapsa pentru furt era un glonţ în cap” (149). Nu s–a întâmplat nimic, iar Hnna este condusă de un gardian înapoi în garnizoană. Adevărul pe care Hanna îl redescoperă în lagăr cu privire la teroare şi privaţiuni emană din discuţia cu şefa cazarmei care, nepuntând-o teroriza pe Hanna, pentru că era cumva sub protecţia comandantului, o ameninţă că o va supune pe Erika unui tratament inuman, lăsând-o să infometeze.

Capitolul 8 reiterează ideea că Hanna este capabilă să se protejeze de ororile din jurul său prin simpla imagine a pianului. Reîntoarsă în casa comandantului, sesizează faptul că Karl se poziţionează întotdeauna pe un scaun departe de pian şi concluzionează că nu muzica îl alungă, ci evreica de la pian. Mai mult decât atât, cerîndu-i-se să continue să cânte, Hanna simte o stare de greaţă şi, încercând să-şi fixeze un punct în depărtare şi să se uite fix la el, îl vede pe Karl care mâzgălea pe un şervеţel neatent la schimbul de replici din salon. Greaţa i-a trecut fiind înlocuită cu furie, dezgust sau disperare. Autoarea vine cu o subliniere asupra faptului că Hanna se înşelase. „Karl nu-i ura pe evrei. Pur şi simplu nu-i păsa” (159). Ceea ce schimbă starea de spirit a Hannei este discuşia purtată între comandant şi invitatul său în legătură cu un ceas vechi, valoros, care nu mai funcţiona bine, şi pe care cel de-al doilea se oferă să-l ducă la reparat în lagăr, unde se afla un tip foarte priceput la reparaţii. Hanna imediat se gândeşte că ar putea fi tatăl său. Înmărmurită, Hanna se opreşte din cântat şi ar fi fost aspru pedepsită dacă nu ar fi intervenit un incident cu câinele comandantului. Acesta s-a înnecat cu un os şi a murit, iar cel care trebuia să sape groapa câinelui, apropiindu-se de mormânt ca să pună florile pe mormânt, i se cere să se dea jos de pe mormânt, este împins cu brutalitate, iar apoi împuşcat. Furia Hannei atinge cote maxime. Înainte de plecare a luat o foaie de varză, un pumn de legume din supă, o coajă de cartof în timp ce ducea gunoiul, cu aprobarea tacită a Verei. Un amănunt îi atrage atenţia Hannei. În coş se afla servеţelul pe care Karl desenase un pian deasupra căruia plutea un fluture, iar pe deasupra se afla o bucată de sârmă ghimpată care străpungea aripile fluturelui şi pielea taburetului de sub pian. Hanna concluzionează că deşi acesta desenează şi cântă nu înseamnă că are suflet (165).

Alternativa aleasă de Hanna, pentru a anticipa posibilitatea de definire şi de cristalizare a sistemului de idei aparţinând lui Karl, coroborată cu corolarul alegerii, impune o completare a grilei kelliene cu cele şapte constructe ale sale, adevarate lentile metodologice menite să descifreze impactul psihologic asupra celor doi protagonişti. Constructele kelliene şi anume ameninţarea, teama, vinovăţia, anxietatea, certitudinea, ostilitatea şi agresivitatea, toate se

regăsesc în secvențele referitoare la lagăr, dar mai ales în secvențele ce se succed cu repeziciune și care reclamă valorificarea corolarelor construcție și al experienței pentru o validă interpretare a evenimentelor descrise în roman.

Corolarul construcției prin implicația că o persoană poate anticipa evenimentele prin folosirea constructelor personale pentru a realiza o interpretare a unui eveniment și cel al experienței care stipulează nevoia de interpretări succesive ale unor evenimente se dovedesc instrumente valoroase de decodificare a semnificațiilor ascunse ale romanului. Hanna își activează întreaga paletă de constructe personale, dar mai ales teama și anxietatea, atât în timpul interpretărilor la pian cât și după ce această activitate s-a încheiat.

Nevoia de interpretări succesive ale evenimentelor întâmplate cu consecințe dramatice asupra sănătății emoționale a lui Hanna și a surorii ei, Erika, o determină pe aceasta să conștientizeze că a venit timpul să se maturieze și să aibă singură de grijă de ea însăși, animată de dorința puternică de a reuși să ajungă înapoi în Debrețin dar și de a-și revedea tatăl, care era viu, avea un loc de muncă, reparând ceasuri în lagăr.

Mașinăria psihologică a lui Hanna este stimulată să functioneze la cote înalte așa încât se hotărește să îmbunătățească situația ei și a Erikei oferindu-i șefei cazărmii ca un mic favor o foaie de varză, însușită în casa comandantului, urmând ca să-i mai aducă o sfeclă roșie sau un nap, ca expresie a faptului că de când nu o mai aveau pe mama lor, o considerau pe ea ca fiind singura care are de grijă de ea, de sora ei și de fapt, de toate celelalte deținute. Discursul scurt care a însoțit acest gest este dovada depășirii vulnerabilității și a faptului că dorea cu orice preț să supraviețuiască.

Între timp, o altă interpretare mult mai serioasă se degajă din rănirea Verei de către un ofițer SS obișnuit, din hotărârea comandantului de găsi o înlocuitoare, dar mai ales din solicitarea Verei ca ea să fie cea care trimite rufele la spălătorie de acum înainte, evident cu acordul lu Karl. Predarea coșului cu rufe murdare este momentul unei experiențe aproape epifanice pentru Hanna. Ea observă că în coș, în afară de rufe se găseau pâine, cartofi și mere, ce urmau să fie împărțite de Andor, fratele Verei, oamenilor flămânzi din lagăr, toate cu acordul lui Karl, care îi șoptise instrucțiunile, cărase coșul greu până în buătărie, așteptase un ciocănit la ușă și cunoștea toate numele celor ce urmau să fie ajutați. Gândindu-se la cîntecul de dragoste pe care îl cântase, la desenul cu fluterele, Hanna concluzionează că poate se înșelase în privința lui (185).

Ultimele capitole vor fi în continuare interpretate din pespectiva constructelor kelliene de agresivitate și ostilitate, ultimul cu sensul de „promulgare și legiferare a unor constructe nevalidate social" (Kelly, 1963: 85) prin promovarea ideii că oamenii, trăind cu frica indusă de autoritățile naziste, erau permanent dominați de spaimele obișnuite, și anume să nu spună sau să facă ceva nepotrivit. Pentru a-și continua drumul în labirintul interior strâmpt și incomod, Hanna învață să se protejeze prin imagini simple, cea a pianului. Îmbrățișând strategia estetică a lui Bachelard, dorim să facem cunoscută aserțiunea sa cu privire la fapul că imediat ce „viața se protejează, se acoperă, se acunde, imaginația simpatizează cu ființa ce locuiește spatiul protejat. Imaginația trăiește protecția în toate nuanțele de securitate" (2003: 161). Parafrazându-l dar și reiterpretându-l pe Bachelard, ne intrebâm retoric dacă a fi la adăpost sub un sunet, „nu țnseamnă a duce la culme, până la imprudență, liniștea de a locui" (162) în spațiul privilegiat al propriului eu. Răspunsul îl primim în Capitolul 10, unde, urmărind discuția comandantului cu unul din invitații săi, Hanna, după interpretarea compoziției *Visarea* lui Schumann, interpretează fără să-și dea seama o compoziție a lui Mendelssohn, care fiind evreu, muzica lui era interzisă. Întrebată cui aparține compoziția, Hanna ezită și este ajutată de Karl care afirmă că este o bucată despre

Renania, aparținând lui Frantz Hirsch. La ieșirea din cameră a comandantului și a invitatului acestuia, Hanna îi mulțumește lui Karl de la care află că Franz Hirsch a fost profesorul lui geografie. Momentul culminant al respectivei zile este marcat de faptul că, după ce a pus în coș câteva mere și niște cartofi și a vărsat conținutul în sacul lui Tibor, acesta îi înmânează un pachet din partea lui Karl în care se alfa un ou. Cu stupoare află că întreaga strategie de a trimite alimente prizonierilor aparținea lui Karl.

Mașinăria psihologică se pune în mișcare în momentul în care șefa garnizoanei căreia Hanna îi câștigase încrederea îi dezvăluie împrejurările în care a fost promovată în lagăr. Confruntarea ei cu realitatea sinistră din lagăr și promovarea ei se bazează pe solicitarea autorităților de a-și împușca soțul, apoi fiul, pe care a fost forțată să-i îngroape de vii. Concluzia autorităților a fost că dacă a putut să-și îngroape soțul și copilul, cu diguranță va fi o șefă bună la baracă (199). Această reacție poată fi interpretată din perspectiva constructului kellian al amenințării, ce stipulează faptul că activarea sa este rezultatul înțelegerii unei imanente schimbări în plan emoțional.

Această abordare generează certitudine în sufletul Hannei cu privire la ororile din lagăr și la faptul că trebuie să supraviețuiască, construct definit de Kelly ca reprezentând înțelegerea dintr-o perspectivă logică a unei situații sociale, dublat de anxietate, definită de sociolog ca înțelegerea unor evenimente sociale dezorganizate. Anxietatea este generată de situația oricând explosivă și nesigură din casa comandantului..

Ostilitatea generală provocată de legiferarea unor constructe nevalidate în plan social generate de minciunile asociate cu actele anti-sociale din lagăr și teama de care sunt cuprinși prizonierii, în mod paradoxal îi reactivează capacitatea Hannei de a rezista. Pe de altă parte, aceeași teamă o face pe Erika, după ce a fost lovită cu brutalitate cu bastonul, să tremure, să refuze să se mai spele, toate aceste stări emanând din replicile sale „Ce rost are să ne spălăm? Tot o să-și folosească bastonul, oricât de frumos aș mirosi” (199), urmată de replica Hannei: „Rostul este să rămânem ființe umane, ai uitat?” (201)

Ultimele capitole al romanului ne oferă răsturnări spectaculoase de situații. Prima situație contradictorie se referă la momentul în care comandantul intră în sala de muzică cu nota Do diez, pe care o găsise în bucătărie pe jos. Hanna recunoaște că-i aparține și că a adus-o de acasă, din Debrețin. Declarând că „sentimentalismul e periculos,” comandantul aruncă clapa în foc. Înainte de a fi condusă de gardian spre cazarmă, Karl îi înmânează clapa înegrită însă întreagă, pe care tocmai o scosese din cămin. Reîntorcându-se în casa comandantului a doua zi, Karl și Hanna au început să discute despre faptul că mamele lor dispăruseră din viața lor prea devreme, instalându-se o amosferă mai destină între ei, chiar dacă Karl nu se uita niciodată în ochii săi.

Bachelard afirma că „în prospețimea sa, în activitatea ei proprie, imaginația face din ceva familiar ceva ciudat” (2003: 164). Și ce poate fi mai ciudat dar și mai sensibil decât sărbătorirea zilei de naștere a Hannei cu o bucată de pâine în mijlocul căreia se afla un ciot de lumânare ars până la fitil (211) în loc de tort. Același Bachelard afirmă că, „cu un detaliu poetic, imaginația ne plasează în fața unei lumi noi. Începând cu acel moment detaliul primează asupra panoramei” (2003: 164). Este vorba de solicitarea lui Karl ca Hanna să-l acompanieze la interpretarea lui *Tristan și Isolda,* pe care el urma s-o interpreteze în fața unor musafiri ai tatălui său săptămâna următore. Sublinierea faptului că Robert Schumann a scris-o pentru Clara Wieck, de care tatăl său a făcut tot ce i-a stătea în puteri pentru a-i despărți, schimbă starea de spirit a Hannei.

Această simplă relatare, acestă nouă proiecție a spațiului emoțional descris în roman deschide o nouă lume pentru Hanna. Intrebându-l pe Karl de ce n-o privește în ochi niciodată, el

declară că uitându-se la ea, el vede ce-au facut naziștii. Afirmația Hannei că nu-l urăște îl face pe acesta să declare solemn că a crezut că se poate ascunde în casa tatălui său că, dacă nu are un contact direct cu lagărul, se poate preface că nu există. Împărtășind parcă opinia lui Bachelard că orice „colț dintr-o casă în care îți place să te aduni în tine însuți este pentru imaginație o mare singurătate" (164), Karl îi arată Hannei emanația singurătății și anume o schiță în cărbune a unei fete frumoase, care de fapt o reprezintă pe ea. Acest detaliu o face pe Hanna să-și dea seama că niciodat nu a fost invizibilă pentru Karl. În opoziție cu acest eveniment ni se descrie momentul în care Hanna, având un deget infectat, se duce la infirmerie unde, deși se știa că este pianista comandantului, este tratată cu duritate.

Reîntoarsă în cazarmă este primită cu ostilitate de șefa ei care o acuză de complicitate cu naziștii dată fiind apropierea dintre ea și Karl, asupra căreia fusese informată. Erika o salvează supunându-i că o să-l informeze pe Karl de tratamentul aplicat. Hanna recunoște în fața surorii sale că-l place pe Karl care este „sensibil, talentat și înțelege muzica" (239). A doua zi, în sala de muzică, Hanna cântă *Sonata lunii* atingând coarda sensibilă a lui Karl, prin faptul că era preferata lui. La plecare, îi spune cu tristețe că regretă că nu o poate conduce la cazarmă.

Faptul că se zvonea că nemții vor pierde războiul, că rușii se apropie, că cei din cazarmă vor fi mutați într-o fabrică din apropiere generaează o reacție promptă din partea lui Karl, care în primul moment fusese complet dărîmat. O informează pe Hanna că, dat fiind un eveniment la care urma să cânte, are nevoie de acompaniamentul ei și că tatăl se va adresa autorităților ca ea să poată rămâne. Este o adevărată victorie pentru Karl al cărei dădacă, care îl crescuse după moartea mamei, evreică fiind, fusese eliminată cu brutalitate din peisajul casei comandantului.

Opoziția Hannei care declară că nu dorește să rămână ci să se alăture celorlalte prezoniere ca să nu fie despărțită de Erica îl fac pe Karl să-i atragă acesteia atenția asupra consecințelor neacceptării de a supune ordinului de a participa la serata organizată la vila comandantului în cinstea unor oaspeți de seamă când el va interpreta bucăți muzicale acompaniat de ea. Deși flatată și încântată de acestă perspectivă, Hanna este furioasă că va despărțită de sora ei în mod forțat. Reîntorcându-se de la vila comandantului ea găsește cazarma goală și este informată că toate deținutele fuseseră duse la celelate lagăre din nord, dată fiind apropierea Armetei Roșii. Hanna se decide să se întoarcă la vila comnandantului unde îl găsește doar pe Karl căruia îi cere să trimită o mașină și s-o aducă pe sora sa înapoi. Dat fiind faptul că rușii sunt aproape și soldații SS dezafectează lagărele, îndreptându-se spre vest, acesta își declară incapacitatea de a o ajuta. De asemenea o informează ca deținuții au plecat cu trenul și că Erica ar putea fii acolo, dacă a reușit să ajungă la timp la gară.

Invitată de Karl în camera acestuia Hanna descoperă o pianină, se așează amândoi la pian și interpretează compozitia preferată a Erikăi *Gaspard de la nuit* de Ravel, având sentimentul că valsează împreună și astfel trăind o experiență încărcată de intimitate și căldură sufltească. I se sugerează să plece și să întoarcă în Debrețin deoarece în curând va fi liberă. Hanna îi propunne s-o însoțească însă el invocă disfuncționalitățile care pot apărea dat fiind trecutul nazist al tatălui său, afirmând cu tristețe că, ori de câte ori se va uita la el, ea își va aduce aminte de Birkenau. Atitudinea Hannei este fermă afirmând că le va spune autorităților că el i-a salvat viața, iar cu privire la amintirile de la vilă ea afirmă că acestea vor include și sala de muzică și comuniunea sufleasc perfectă dintre ei. Îi cere să plece cât mai repede pentru ca Armata Roșie să n-o găsesacă acolo. Îi sugerează să se plimbe prin lagăr, să viziteze clădirile bombardate din spatele copacilor, dușurile din partea cealaltă a șinelor, să discute cu oamenii, să afle ororile făcute la

ordinul tatălui său. Întrebat dacă va pleca și el înainte că rușii să soseacscă, el dă din cap în semn că da.

Tema retragerii nemților după atrocitățile comise este pusă în discuție în termeni psihologici, în sensul că atunci când cineva ajunge să omoare o ia razna, se simte atotputernic, iar resentimentele sunt aproape inxistente considerând că și-a făcut datoria; doar comandantul suprem poate fi imaginat ca o reprezentare măreață și sinistră a răului, prin faptul că „răul nu este ceva supraomensc, e ceva *mai puțin* decât omenesc." Întoarcerea Hannei în lagăr echivalează cu sinuciderea ei. Gardienii dădeau foc cazărmilor și blocului cu dușuri pentru a distruge urmele. Ascunsă în latrine asculta cum cădeau bombele și interpreta în minte piesele ei muzicale preferate pentru a putea supraviețui. Clădirile SS, de fapt niște colibe împrăștiate de-a lungul gardului, de curând abandonate, au oferit deținutelor rămase în fostul lagăr câteva alimente și fețe albe de pernă pe care și le-au înfășurat în jurul capului. În fața unei barăci dărăpănate, de cealată parte a gardului electric care-i separa pe bărbați de familiile lor întâlnește un bătrân care o confundă cu fiica sa Ester. Negăsindu-și tatăl, se îndreaptă spre ieșire, rugându-se ca membrii familiei sale și Karl să fie undeva în Polonia și așteptând ca nemții să fluture steagul alb. Venirea rușilor în lagăr a pus capăt suferințelor fizice. Cu toate acestea, epuizarea fizică o fac pe Hanna să leșine în zăpadă, fiind salvată de două asistente sovietice care i-au acordat îngrijirea necesară. Cu stupoare află că în zona dușurilor se petreceau cele mai groaznice orori deoarece, deoarece, în loc de apă se introduceau gaze, care omorau pe loc. Femeile însărcinate, copiii și bătrânii erau trimiși direct în camera de gazare. Tendința de răzbunare face și ea parte din comportamentul fostelor deținute care sparg ferestrele, rup scaunele și sfâșie perdelele din casele ofiterilor SS. Rușii le-au mutat în lagărul apropiat de la Auschwitz, deoarece Ungaria era încă sub asediu. Întânind-o pe Vera află informații legate de Karl care refuzase să plece și care se afla într-un lagăr de prizonieri unde urma să fie interogat, în timp ce tatăl său și celalți ofițeri superiori reușiseră să scape. Vizitează pentru ultima oară vila comandantului, se aează la pian și cântă *Romanța în La minor,* o melodie sfâșietoare de dragoste pe care o închină mamei sale, promițând solemn că nu se va lăsa înfrântă.

Acestei imagini a lui Hanna „îi putem dărui toată ființa noastră de cititori. Ea este donatoare de ființă" (Bachelard, 2003: 105). Este vorba de ființa empatică care a acceptat să cânte la pian în casa comandantului lagărului pentru a putea supraviețui și pentru a-și hrăni sora și mama. Corolarul comonalității, prin implicația că similitudinea construcţiilor evenimentelor conduce la comportamente individuale similare și corolarul socialității, care stipulează că înțelegerea proceseor mentale ale unei alte persoane este chiar mai importantă decât similitudinea sunt cele două lentile interpretative menite să valideze calitățile umane ale lui Karl în așa măsură încât Hanna se hotărăște să-l salveze pe acesta în momentul când se întoarce în Debrețin. Prioritate a avut însă jelirea părinților pierduți în timpul detenției în momentul în care nu i-au aflat pe lista supraviețuitorilor.

Capitolul 22 ne dezvăluie fundamentul spiritului lui Hanna. Așezată la mașina de scris îi adresează o scrisoare generalului Kafelnikov, Frontul I Uncrainean, Birkenau, Polonia, în care îl informează pe acesta că au un prizonier pe nume Karl Jager care i-a salvat viața. Conținutul scrisorii este amplu redând cu acuratețe toate detaliile menite să informeze cu privire la orori dar și la poziția lui Karl care le spunea pe nume deținuților, le trimitea de mâncare pe furiș în lagăr și că, prin urmare „prinsese omul nepotrivit" (341). Cea de-a doua scrisoare îi este adresată lui Karl, în care îl informează se află în Debrețin împreună cu sora sa și că, asemenea Clarei și Robert Schumann care, deși au fost despărțiți timp de trei ani, în cele din urmă s-au căsătorit

împotriva dorinței tatălui ei în Paris, și ea speră că nu-l pot ține prizonier la nesfârșit și că îl va aștepta. După ce a completat adresa pe plic, Hanna a introdus în plic clapa Do diez, simbol al rezitenței împotriva timpului și a tuturor piedicilor ce au existat și ar mai putea exista în calea fericirii lor. Bachelard argumentează că „fără aceste obiecte și altele la fel de valorizate, vieții noastre intime i-ar lipsi modelul de intimitate" (2003: 107), care–i conferă omului adevărata valoare ontologică.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului.* Pitești: Editura Paralela 45, 2003.

Kelly, George. A. *A Theory of Personality The Psychology of Personal Constructs.* New York Norton, 1963.

Suzy, Zail. *Pianista de la Auschwitz.* București: Editura Forteen, 2021.

THE NARRATIVE TO TELL THE HUMAN AND TELL THE DIVINE

Roxana Anca Trofin
Assoc. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract : The narrative is the properly human mode of inscribing oneself in the world and apprehending the universe that surrounds and contains it. Is it through the categories of time and space that human existence is ordered having at the center a subject acting as Aristotle postulated? Whether in the serious or comic register, the man "tells himself" and accesses the essence of his existence through the story. Responding to a logic of action, structured in existential space, the anthropomorphizing narrative is underpinned by time and oriented. (Bremond, Ricoeur)
God becomes Word and reveals his Truth through the parable, because only narration is accessible to man and can lead him to the understanding of the essence and communion with the transcendent.
I will focus in this article on the analysis of the narrative mechanisms which make it possible to reveal the creation of the real, immediate universe but also to found the universe of fiction, capable of transforming the human being. I will try to show how the narrative construction allows one, more than others, to access the deep meaning of his life, whether at the ontological, historical or social level. Only narration can both accompany the genesis as a founding discourse and articulate the testimonial logos.

Keywords: narrative, narrative mechanisms, founding discourse, confessive logos

La narration pour instaurer des mondes

Quels sont les mécanismes qui permettent au récit de structurer le monde de l'imagination en lui conférant le pouvoir de nous émouvoir et de nous transformer mais qui rendent aussi la Vérité essentielle accessible, voilà la question à laquelle j'essaierai de répondre dans cet article.

Y a-t-il un mystère à ce que le narratif soit le plus adapté à raconté l'humanité mais aussi à instaurer la Vérité essentielle à travers le discours fondateur ? Ou bien les caractéristiques mêmes du récit font de celui-ci le modèle de représentation ontologique et la voie la plus sûre d'accès à la Vérité de l'existence humaine?

Platon et surtout Aristote ont bien posé le cadre de ce que serait des siècles plus tard la théorie des genres et la narratologie. L'art doit être mimesis de la vie et de l'âme humaine pour toucher le lecteur, la littérature doit nous proposer une structure de l'univers représenté semblable à la réalité.

Pourtant la mimesis n'est pas une simple imitation mais ainsi que le montreront les grands écrivains, créateurs « d'univers saillants » (Thomas Pavel), démiurges , « supplanteurs de Dieu » (Vargas Llosa) tels que Balzac, Flaubert, Joyce, García Márquez, Vargas Llosa et bien d'autres encore, elle doit transformer la réalité en lui ajoutant quelque chose d'ineffable.

«*Mais imaginer une autre vie et partager ce rêve , n'est jamais au fond, un divertissement innocent. Parce qu'il attise l'imagination et sollicite les désirs d'une telle façon qu'il élargit le fossé entre ce que nous sommes et ce que nous aimerions être, entre ce qui nous est donné et nos aspirations, toujours plus grandes. De ce déphasage de cet abîme entre la vérité de notre vie*

vécue et celle que nous sommes capables d'imaginer et de vivre fallacieusement jaillit cet autre trait essentiel de l'humain qui est le non-conformisme, l'insatisfaction, la rébellion, la témérité d'enfreindre la vie telle qu'elle est et la volonté de lutter pour la transformer, pour la rapprocher de celle que nous bâtissons au rythme de nos fantaisies.»[1]

Se référant à la complexité et à la multiplicité de l'univers de fiction qui à la différence de l'Histoire entraîne le lecteur dans l'expérience des existences multiples, Aristote écrivait: « l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité »[2]

Il distinguait l'art de l'Histoire en mettant l'accent sur la complexité du premier : « *En effet, la différence entre l'historien et le poète ne consiste pas en ce que l'un écrit en vers, et l'autre en prose. Quand l'ouvrage d'Hérodote serait écrit en vers, ce n'en serait pas moins une histoire, indépendamment de la question de vers ou de prose. Cette différence consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver. Aussi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers.* »[3]

Bien que fallacieuse, cette expérience enrichit néanmoins notre vie ayant des vertus pédagogiques et cognitives ; les faits et les personnages quelque imaginaires qu'ils soient n'ont pour notre mental moins de consistance et d'existence que les faits et les personnes réelles. Schaeffer montrait, dans son analyse de l'imaginaire, que les produits de notre imagination, y compris la fiction, n'ont pas pour autant moins de fonction cognitive, dans la mesure où ils permettent d'accéder à une meilleure compréhension du réel et dans la mesure où par leur intégration dans la représentation que nous avons du monde ils finissent par modifier le réel (Schaeffer)[4].

La littérature devient une « feintise ludique » (Schaeffer) ou tragique dans la mesure où elle révèle de mal de notre vie et de nos âmes. Elle est une feintise puisque son énonciation se base sur un pacte passé entre le narrateur et le lecteur, rejetant d'emblée la véricconditionalité, ludique dans la mesure où elle n'est pas agressive, totalement mensongère, visant à tromper le lecteur. Elle provoque une « immersion mimétique » car elle nous amène à traiter la représentation des faits et des personnages comme s'ils étaient réels, tout en créant un modèle de réalité. Et enfin, elle opère comme une « modélisation analogique » car elle nous oblige à confronter l'univers fictionnel avec nos représentations du monde réel.

La mimesis se met en place de la manière la plus heureuse à travers le récit qui, étant fondé sur les mêmes catégories que l'existence humaine est le plus adapté à la représenter.

Nécessitant un hic et nunc, comme notre vie, le récit ordonne le temps, structure le parcours du, l'oriente et l'investit de sens.

A l'instar de nos vies qui se déroulent dans un endroit donné, s'inscrivent dans le temps chronologique, sont orientées de la naissance à la mort, supposent une transformation basée sur l'action, le récit ordonne à travers la parole, le monde, l'oriente vers la morale de l'histoire et le rend signifiant.. Il permet à l'être humain de sonder les profondeurs de son âme, en se projetant dans la vie des personnages et en vivant des existences multiples.

---

1 Mario Vargas Llosa, *Voyage vers la fiction*, Paris , Gallimard, p. 15

2 Aristote, *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875 p.20

3 Aristote, *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875 p.21

4 Schaeffer J.-M., ″De l'imagination à la fiction″ in *Vox Poetica*, **(URL):** http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm, 10/12/2002

En même temps l'art en général, la littérature en particulier nous représente nous mais dépeint en même temps les histoire d'un autre, du personnage et cette prise de distance, cette différence rend plus supportables nos défauts et les traumas que nous avons vécus. L'absurde, la violence de la dictature, la brutalité, le manque total d'humanité des tortionnaires des romans de Carlos Fuentes , Augusto Roa Bastos, Vargas Llosa, l'ingratitude et le manque de scrupules, le vouloir parvenir à tout prix des romans de Balzac, la dureté d'une société qui ne permet pas de rêves des romans de Flaubert, le sordide de l'existence dépourvue de but des romans de Henry Miller, l'intransigeance figées dans le que dira-t-on qui brise les existences des roman de Laura Esquivel sont plus faciles à supporter tant que nous ne les subissons pas directement.

La narration est le mode spécifiquement humain qui nous permet de nous poser au monde en tant qu'êtres réflexifs et agissants, elle est en même temps simple et accessible, capable de conduire l'homme à la compréhension de l'essence et à la communion avec le transcendant.

Jésus Christ, Fils de Dieu, devient homme « ***Et le Verbe s'est fait chair*** » (Évangile selon Jean 1, 14) pour révéler aux hommes la Parole et surtout la Vérité de Dieu.

Assumant l'existence humaine avec ses faiblesses et ses limites, Dieu le Fils, se met au niveau de nos vies imparfaites et accomplit sa mission transformatrice, révélatrice et rédemptrice en posant à travers le discours fondateur les principes qui doivent régir nos vies. Il recourt au récit le considérant seul capable de permettre à l'homme de saisir le sens profond. La narrativité immanente de l'homme, cet « homo fabulator » (Jean Molino) lui permet d'accéder à la vérité et de la connaître. Il répond aux disciples qui lui demandent pourquoi il a choisi la parabole pour transmettre son enseignement :

« *Les disciples s'approchèrent, et lui dirent: Pourquoi leur parles-tu en paraboles?*

Jésus leur répondit: Parce qu'il vous a été donné de connaître les mystères du royaume des cieux, et que cela ne leur a pas été donné. Car on donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a.

C'est pourquoi je leur parle en paraboles, parce qu'en voyant ils ne voient point, et qu'en entendant ils n'entendent ni ne comprennent. » (Évangile selon Luc 13.10- 13.13)

La révélation nous fait connaître Dieu mais elle représente un don divin en soi, voir l'exemple de l'apôtre Paul ; il est un travail conjoint de l'homme en quête de Dieu et de Dieu qui accorde la grâce de la divine découverte. Pascal écrivait en ce sens « C'est le cœur qui sent Dieu et non la raison »[5]

Pourtant Jésus Christ accompagne le plus souvent son discours de miracles, la démonstration déterminant l'homme à reconnaître sa nature divine et de métadiscours. Si de son vivant les miracles ont une fonction persuasive, après son Ascension aux cieux, seul le discours aura pouvoir de persuasion, amenant la révélation. Sur la route d'Emmaüs il fait Lui-même l'herméneutique à deux de ses disciples, interprétant et décryptant les Saintes Écritures.

« *Alors Jésus leur dit: O hommes sans intelligence, et dont le cœur est lent à croire tout ce qu'ont dit les prophètes!*

Ne fallait-il pas que le Christ souffrît ces choses, et qu'il entrât dans sa gloire?

Et, commençant par Moïse et par tous les prophètes, il leur expliqua dans toutes les Écritures ce qui le concernait. » (Évangile selon Luc 24.25 – 24.27)

La Parole de Dieu est structurante au niveau de l'être, sur le plan ontologique, dans la mesure où elle transforme celui qui la lit.

5 Blaise Pascal, *Pensées*, Éditions du Seuil, parution 2018

Le récit qui a une fonction expiatoire[6], ainsi que je l'écrivais ailleurs, car il permet de vivre des histoires imaginées et ce faisant de purger le mal réel de nos vies et de nous-mêmes et de l'expier, acquiert après la venue de Jésus Christ au monde et l'accomplissement de sa mission, une vocation structurante et pédagogique, puisqu'il permet à l'homme de se transformer, de devenir un être nouveau, un être de lumière et accompagne en même temps cette transformation d'une herméneutique. L'Évangile est ainsi que le montre Christophe Raimbault[7] la Parole de Dieu et la médiation de la Parole Sacrée.

Le récit et sa structure révélatrice

Le récit structure les mondes représentés à travers la langue et favorise par sa construction, le cheminement de la pensée vers la découverte de la vérité humaine et de la divinité.

Il permet en même temps de délimiter l'espace de nos vies, d'appréhender le temps et de projeter nos actions vers un but préétabli. Le récit est ainsi à la fois principe structural de notre vie en tant que Parole divine, ordonnateur des univers de fiction et métadiscours. Par son agencement, la mise en intrigue nous transforme et nous permet d'accéder au sens profond de nos existences.

C'est à travers la narration que le discours fondateur peut être instauré car elle est le seul mode accessible à la compréhension humaine , limitée et insuffisante selon Jésus

Dieu, le Verbe doit se raconter pour se laisser comprendre et pour faire comprendre son enseignement. Jésus dit aux apôtres : (…) *je leur parle en paraboles… Et pour eux s'accomplit cette prophétie d'Ésaïe: Vous entendrez de vos oreilles, et vous ne comprendrez point; Vous regarderez de vos yeux, et vous ne verrez point.*

Car le cœur de ce peuple est devenu insensible; Ils ont endurci leurs oreilles, et ils ont fermé leurs yeux, De peur qu'ils ne voient de leurs yeux, qu'ils n'entendent de leurs oreilles, Qu'ils ne comprennent de leur cœur, Qu'ils ne se convertissent, et que je ne les guérisse. (Luc 13.14 -13.15)

Le récit peut grâce à la mise en intrigue déclencher la saisie et le décryptage du sens profond, se laissant appréhender par les catégories logiques. Il peut en même temps mener à la connaissance de l'humain et du divin, connaissance réalisée avec le cœur.

Cette fonction révélatrice et signifiante du narratif est valable aussi bien pour la fiction. Vargas Llosa écrivait à ce propos : « *La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden : organización causa y efecto, fin y principio. […] Las novelas tienen principio y fin y , aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque elleas nos ofrecen une perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega.* »[8]

García Márquez affirmait à son tour : « ***La Vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla »***

---

6 Voir Roxana Anca Trofin, « Mario Vargas Llosa ou la théorie du roman à l'œuvre » in *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical approach*, Anne Tomiche, dir., Paris, Classiques Garnier , 2017

7 Christophe Raimbault « Laisser la Parole de Dieu faire son travail, Un défi pour le lecteur des Écritures », in *Revue Lumen Vitae*,2017/4 (Volume LXXII), pages 371 à 382 , Mis en ligne sur Cairn.info le 08/12/2019 https://doi.org/10.2143/LV.72.4.3251316

8 Mario Vargas Llosa , *La verdad de las mentiras*, Barcelona Seix Barral, 1990, p. 9

Le point le plus important, selon Aristote, est la constitution des faits, car le muthos doit être « *une imitation non des hommes, mais des actions, de la vie, du bonheur et du malheur ; et en effet, le bonheur, le malheur, réside dans une action, et la fin est une action, non une qualité. (…) Aussi ce n'est pas dans le but d'imiter les mœurs que (les poètes tragiques) agissent, mais ils montrent implicitement les mœurs de leurs personnages au moyen des actions; de sorte que ce sont les faits et la fable qui constituent la fin de la tragédie ; or la fin est tout ce qu'il y a de plus important. Je dirai plus : sans action, il n'y aurait pas de tragédie, tandis que, sans les mœurs, elle pourrait exister (…)* »[9]

Le roman réaliste place au centre de l'intrigue le devenir du personnage. Quels que soient les moyens narratifs mobilisés : chronologie brisée, polyphonie dans l'énonciation, perspective de l'extérieur comme dans le roman balzacien ou intrusion dans l'âme du personnage comme dans le roman de Flaubert, récit auto-fictionnel comme dans le cas de Annie Ernaux, création d'univers mythiques comme dans le cas de García Márquez, l'action représente toujours le noyau narratifs. C'est en accompagnant le personnage dans son parcours que le lecteur devient sensible au drame humain qui affecte les destinées de Zavala (Conversation à la Cathédrale) Varguitas (La tante Julia et le scribouillard), Tina (Chocolat Amer), Annie (La femme gelée) Aureliano Buendía (Cent ans de solitude).

La mimesis, telle qu'elle a été définie par Platon et Aristote avait, selon ce dernier, pour première fonction la production de la connaissance.

La littérature doit imiter la vie mais pour ce faire elle articule les faits selon un ordre logique imprimé par l'action, les place dans une suite chronologique où le récit d'évènements passés, présents et futurs formait la diègésis (Platon Rép. 392d). Dans sa théorie du récit, Genette, se plaçant dans le sillage d'Aristote, allait définir la diégèse, l'enchaînement des faits du récit raconté comme : « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit »[10]

Elle représente la mise en intrigue de la vie à l'intérieur des univers de fiction et les événements saillants du parcours existentiel du personnage actualisent la fonction intrigante du récit (Ricoeur) En revisitant la théorie de Ricoeur, Baroni affirmait que les récits fictionnels «sont plutôt dominés par une fonction intrigante », car ils exploitent une discordance narrative provisoire ou permanente à des fins esthétiques[11] et que à la différence de la fonction configurante qui a comme visée de construire rétrospectivement une causalité la fonction intrigante cherche à brouiller le drame pour en extraire la force ou la profondeur temporelle.

Les romans les plus passionnants se fondent sur une mimesis de l'action de « l'homme agissant vivant, heureux ou malheureux »12 ils retracent tous des parcours existentiels,en racontant et créant par le même acte, la vie des personnages et du narrateur, le narrateur qui n'est qu'un fait de langage, n'existant que dans et par le récit.

C'est à travers l'imbrication de plusieurs histoires au niveau de la diégèse que les romans réalistes bâtissent des univers complexes, semblables à la réalité immédiate : Balzac veut faire concurrence à l'État civil, García Márquez construit un univers mythique, Vargas Llosa instaure dans ses romans un monde foisonnant où les destinées se croisent et s'influencent

9 Aristote *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875, p.15

10 Genette Gérard « Frontières du récit », Communications, 8, L'analyse Structurale, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 158

11 Baroni Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p.27

12 Ibid. p. 34

réciproquement parfois de manière dramatique. Les dictateurs tels que Trujillo (La fête au bouc) Odría (Conversation à la cathédrale), le Général (L'Automne du patriarche) vont affecter de manière irréversible la vie des autres.

Pour les écrivains réalistes supplanteurs de Dieu, tels que Vargas Llosa qui affirmait : « *entre la descripción de la vida objectiva y la vida subjectiva, de la acción y de la refexión me seduce más la primera que la segunda y siempre me pareció hazaña la descripción de la segunda a través de la primera que lo inverso (prefiero à Tolstoi que a Dostoievski, la invención realista a la fantastica, y entre irrealidades la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto […]*[13] la création d'univers seconds n'est possible qu'à travers le récit.

Par sa nature: mise en intrigue d'une histoire nécessairement anthropomorphisée (Bremond), reposant sur l'action, tendu vers le futur et soumis au principe logique de causalité le récit est la forme la plus à même de signifier un parcours de vie.

Accueillir la Parole fondatrice et la parole de fiction

Pour être fondatrice et structurante le narration a besoin de rencontrer son lecteur, Dieu auto-puissant s'adresse à l'homme et c'est dans cette rencontre que le sens naît et la Vérité se révèle. Dieu laisse à l'homme sa totale liberté et respecte ses choix, il n'oblige pas l'homme à avoir la foi, mais l'y invite gentiment, avec délicatesse et douceur.

Le récit, lui, part d'un état initial le temps 0 suppose une crise et un passage à l'acte après lequel la transformation du sujet se produit, avant d'arriver au temps final (Bremond) mais le passage à acte s'ouvre sur deux alternatives, qui représentent l'ouverture du récit et sont la prémisse de la valeur littéraire. La grande littérature est formée d'œuvres ouvertes (Eco)

S'il revient à l'écrivain de créer un univers autosuffisant, régi par des lois propres et fonctionnant en dehors de toutes contingences, qui s'offre à son lecteur dans sa singularité signifiante, il revient au lecteur d'en déchiffrer le sens profond. Or la création comme la lecture ne cessent de recourir aux mécanismes signifiants propres à chaque époque et en même temps de les faire transparaître. Car la structuration de l'univers fictionnel obéit aux mêmes procédures signifiantes que l'appréhension du monde réel et pour cela l'écrivain et le lecteur doivent partager une série d'opérations cognitives.

La fiction quelque gratuite et indépendante qu'elle puisse paraître garde toujours des attaches profondes au réel immédiat, car c'est dans cette réalité historique qu'elle puise ses filons. La fiction représente bien la vérité par le mensonge, pour emprunter le concept de Vargas Llosa, dans le sens qu'elle a le pouvoir de nous révéler tels que nous sommes, tout en ignorant l'être souvent.

Dieu, le Verbe détient la Vérité et le sens mais il revient à l'homme de les découvrir.

Jésus Christ parle aux hommes en paraboles pour palier leurs limites, il leur raconte des histoires apparemment simples, à chronologie linéaire, centrées autour d'une action unique mais leur dévoile une profondeur de sens, presque insondables. Les couche signifiantes sont si nombreuse que le lecteur a toujours besoin de l'interprétation des initiés, ceux qui ont pu s'approcher de Dieu par le cœur, grâce à la Vérité révélée. La théologie chrétienne, commençant avec la littérature patristique des premiers siècles a réuni le service de Dieu dans le sein de l'Église et une grande érudition. Saint Basile le Grand, Saint Grégoire de Nice, Saint Jean Chrysostome Saint Augustin pour ne citer que quelques exemples, ont consacré leurs vies à Dieu mais ont en même temps eu une grande culture qui leur a permis de vivre simultanément la Parole de Dieu et de l'interpréter, de l'expliquer aux autres. Michel Fédou montre que les

13 Vargas Llosa Mario, La orgía perpetua, Editorial Bruguera Barcelona, 1978, p. 16

théologiens des premiers siècles ont eu non seulement la foi au Christ soutenue par la lectures des Écritures, mais ont vécu « dans l'Esprit »[14]

A l'opposé, le récit de fiction atteint son but par le jeu sur les mécanismes narratifs : intrigue plurielle et complexe, focalisation multiple d'un seul épisode (présenté depuis le point de vue du narrateur et d'un ou plusieurs personnages), sauts entre les seuils temporels, mélange de plusieurs plans de la diégèse, déconstruction de la narration pour refaire à la fin la cohérence, rétablir la chronologie et retrouver l'unicité de voix narratives

Et dans ce cheminement pour se découvrir soi-même et trouver le sens fondamental de la vie, révélé par la Parole de Dieu, l'homme parcourt le chemin de l'ipséité (l'autre, le héros de l'histoire) à la mêmeté – le soi (Ricoeur)

BIBLIOGRAPHY

1. Aristote *Poétique,* Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875
2. Baroni Raphaël, *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009
3. Michel Fédou « La théologie chrétienne et les religions du monde » in Recherches de Science Religieuse *2008/3 (Tome 96)*
4. Genette Gérard « Frontières du récit », Communications, 8, L'analyse Structurale, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981
5. García Márquez Gabriel, *VIVIR PARA CONTARLA*, Ed. De bolsillo , 2002
6. Pascal, Blaise *Pensées*, Éditions du Seuil, parution 2018
7. Raimbault Christophe « Laisser la Parole de Dieu faire son travail, Un défi pour le lecteur des Écritures », in Revue Lumen Vitae,2017/4 (Volume LXXII), pages 371 à 382 , Mis en ligne sur Cairn.info le 08/12/2019 *https://doi.org/10.2143/LV.72.4.3251316*
8. Schaeffer J.-M., "De l'imagination à la fiction" in *Vox Poetica*, **(URL):** *http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm*, 10/12/2002
9. Trofin, Roxana Anca, « Mario Vargas Llosa ou la théorie du roman à l'œuvre » in *Le Comparatisme comme approche critique/Comparative literature as a critical approach*, Anne Tomiche, dir., Paris, Classiques Garnier , 2017
10. Vargas Llosa Mario , *La verdad de las mentiras*, Barcelona Seix Barral, 1990
11. Vargas Llosa Mario, *Voyage vers la fiction*, Paris , Gallimard
12. Vargas Llosa Mario, La orgía perpetua, Editorial Bruguera Barcelona, 1978

14 Michel Fédou « La théologie chrétienne et les religions du monde » in *Recherches de Science Religieuse* 2008/3 (Tome 96), pages 381 à 400

QUELQUES OBSERVATIONS SUR L'INFLUENCE DE BALZAC DANS LE ROMAN DE LIVIU REBREANU

Mihaela-Claudia Popescu
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract :Liviu Rebreanu is one of the writers explicitly reporting to Balzac's works, departing from the very definition of the novel of the two writers (who worked with an iron will on the construction of their works).
The facts in Rebreanu's novels are credible and true, the effect on the reader being in accordance with reality, of life's illusion, and of objectivity. Balzac's influence is visible in the descriptions, in the characters' portraits and, moreover, in the significant role the social context plays in the character's evolution.

Keywords: realism, will, novel, rural universe, road, counterpoint technique.

Liviu Rebreanu est l'un des écrivains qui se rapporte explicitement à l'écriture balzacienne, comme le montre les recherches consacrées à l'œuvre littéraire de l'écrivain roumain. Lucian Raicu, par exemple, dans son étude consacrée à l'œuvre de Rebreanu, souligne la similitude entre la conception du roman de Rebreanu et celui de Balzac, soulignant que même la façon de travailler avec une volonté de fer sur son propre travail met les deux dans la même typologie. (Raicu 1967 : 18)

En distinguant entre artiste et artisan, Balzac fait - dans un de ses romans - la remarque acerbe que, si ce dernier sait traiter tout sujet avec un égal esprit, embrasser au hasard tout point de vue pour l'illustrer, être à son tour. - sans différences notables dans la réussite de la démonstration - et pour et contre, le premier - le véritable artiste - n'y parvient que lorsqu'il exprime un certain point de vue et se laisse guider par certains principes.[1]

L'une des caractéristiques de l'écriture de Liviu Rebreanu est la capacité de découvrir le bon chemin, puis de le suivre fermement et sans hésitation, un pouvoir particulier de mobilisation sur l'objectif proposé, focalisant l'attention sur un point, sur l'essentiel, et la persévérance avec laquelle il savait garder le regard ainsi fixé sur l'objectif. Il a pu rester concentré longtemps. Les considérations de Balzac sur la volonté trouvent ici une certaine confirmation:

La volonté peut et doit être un motif d'orgueil bien supérieur au talent; tant que le talent a son germe dans un penchant cultivé, la volonté est une conquête de chaque instant sur les instincts, sur les impulsions à maîtriser et à contenir, sur les caprices et les obstacles à surmonter, sur les épreuves de toutes sortes, qu'il faut surmonter avec héroïsme.

La volonté associée à la connaissance de soi se manifeste en effet chez Rebreanu, notamment dans la capacité avec laquelle l'écrivain sait éliminer les tendances qui tentent de le capturer de manière stérile, à commencer par la rêverie romantique qui semble l'avoir maîtrisé dans sa première jeunesse.»[2]

La différence entre l'artiste et l'artisan est semblable à celle d'entre l'homme authentique, l'homme profond, déduit de l'acte fuyant et solennel de sacrifice, de la création, et l'homme fragmentaire, détendu, «quotidien», sujet des observations ironiques, condescendantes pour les superficiels mémorialistes. Constatant à Balzac une scission entre l'homme apparent et l'homme profane, Gaëtan Picon[3] considère qu'il s'agit en fait de la «marque» du créateur.

Tudor Vianu[4] devine la relation réelle entre l'artiste et les «apparences» dans lesquelles, bien sûr, Rebreanu n'a rien investi. Il a été consommé en entier dans l'acte de création, le reste était inutile et périssable:

Comme Balzac aussi, Rebreanu ne commençait à travailler pour une heure ou deux, mais il était décidé prolonger la durée du travail des heures e des heures tard dans la nuit, en cristallisant la sensation de totale cohésion avec le monde dans lequel s'est installé. Cela a fait de la fatigue un facteur excitant, créatif, un environnement.[5]

L'instinct élémentaire, sauvage, le désir de réalisation sont pour Vladimir Streinu les traits frappants du héros de Liviu Rebreanu, variante roumaine des paysans de Balzac et Zola:

Et si M. Rebreanu n'a même pas créé un monstre de tous les instincts comme Balzac et Zola, on en comprend comme respect des réalités nationales des âmes , qui chez nous sont un peu contraintes par le fait qui a empêché Reymont créer un paysan slave qui ne croit pas en Dieu. Mais, en tant que volonté créateur, qu'énergie ininterrompue et qu'ivresse de la terre, le fils de Glanetaşului est la variante roumaine réincarnée de Buteau (de Zola), c'est-à-dire une autre copie de la même ascension materiae des paysans, en étant en même temps un symbole plein de sa classe sociale.[6]

Publié en 1920, le roman *Ion* est le premier roman de Liviu Rebreanu, un chef-d'œuvre qui peint l'univers rural d'une manière réaliste, sans idéalisation, en sachant que le noyau du roman se trouve dans les nouvelles précédentes tels que ***Zestrea*, *Rusinea*.** Dans l'article *Cred,* Liviu Rebreanu[7] conçoit cette écriture comme un «roman de création»:

Pour moi, l'art […] signifie la création des hommes et de la vie», c'est pourquoi le réalisme du roman de Rebreanu est un réalisme dans lequel le probable et le crédible sont liés à une certaine énergie et à un dynamisme des personnages et de l'action à laquelle toutes celles-ci participent et qui crée au lecteur l'impression de «réalité».

Du point de vue de la critique littéraire, le roman *Ion a* été conçu comme un roman «objectif» («*Ion* est la création objective la plus forte de la littérature roumaine et comme le processus naturel de l'épique est vers l'objectivation, il peut être placé sur la dernière étape de l'échelle évolutive.)[8] par Eugen Lovinescu ou comme un «roman dorique» avec des éléments naturalistes par Nicolae Manolescu («les romans réalistes et naturalistes sont des images du destin plutôt que de la vie»).

Le narrateur omniscient est la divinité centrale d'un système théocentrique. Cependant, par rapport aux personnages, il est dans une position distante et excentrique, en ce sens que «le centre de la vie humaine ne coïncide jamais avec le centre de la destinée humaine. [...] Et presque rien n'existe en soi, mais en vue d'un but connu de l'auteur. Les signes de la prédestination sont partout autour du héros …».[9]

L'œuvre littéraire *Ion* de Liviu Rebreanu est un *roman objectif* appartenant à la prose de l'entre-deux-guerres. C'est aussi un roman social réaliste avec un thème rural. Ayant pour traits l'ampleur de l'action, menée à plusieurs niveaux, le conflit complexe, la présence de nombreux personnages et la réalisation d'une large image de la vie, l'œuvre littéraire *Ion* appartient à l'espèce littéraire nommée *roman.* C'est un roman objectif à travers les spécificités de la relation

narrateur-personnage et du narrateur (omniscient, omniprésent). On observe l'objectivité / l'impersonnalité du narrateur, la narration à la troisième personne, l'attitude détachée dans la description, la véridicité.

La prose réaliste-objective se réalise par la narration à la troisième personne**,** non focalisée. La vision «entraver» implique un narrateur objectif, détaché**,** ne pas s'engager dans les faits présentés, narrateur qui laisse couler la vie.

Le Narrateur omniscient en sait plus que ses personnages et *omniprésent***,** il dirige leur évolution en tant que cinéaste universel. Il invente les trajectoires de l'existence des personnages selon un destin à fournir, en sachant depuis le début la fin. Par conséquent, le texte contient des signes prémonitoires de la fin de chaque personnage, qui est une victime de la fatalité: il ne peut pas échapper à son destin (un roman du destin). Le narrateur dépeint la réalité forgée non pas comme une succession d'évènements imprévisibles, accidentels événements, mais comme un processus logique, avec une fin explicable et prévisible. Temporellement et causalement liés, les faits sont crédibles, plausibles. L'effet sur le lecteur est d'illusion de la vie (véridicité) et d'objectivité**.**

Le thème du roman est la présentation de *la question foncière***,** dans les conditions du village de Transylvanie depuis le début du XXe siècle. Le roman présente de nouveaux la lutte d'un paysan pauvre pour obtenir des terres et les conséquences de ses actes. Le caractère monographique du roman porte l'enquête narrative vers divers aspects du monde rural: les habitudes liés aux grands moments de la vie humaine (la naissance, le mariage, l'enterrement), les relations sociales résultant des différences économiques (la stratification sociale) ou culturelle (l'univers des paysans, l'univers des intellectuels ruraux), des relations familiales. Le thème central, la possession de la terre, est doublé par le thème de l'amour. Symboliquement, le destin du protagoniste est placé sur deux coordonnées: Eros et Thanatos.

N. Manolescu déclare qu'«au centre du roman se trouve la passion du personnage Ion, en tant que forme de l'instinct de possession».[10] C'est pourquoi il ne considère pas le problème de la terre comme un problème central, mais le thème du destin. La conception de l'auteur en ce qui concerne le roman compris comme un corps géométrique parfait, «corps sphéroïdal», se reflète artistiquement dans la structure circulaire du roman. La symétrie du début avec la fin est réalisée en décrivant la route qui entre et sort du village de Pripas, lieu de l'action du roman. Personnifiée par l'intermédiaire des verbes («se détacher», «courir», «grimper», «avancer»), la route a le sens symbolique du destin de certains hommes et la route est investie d'une fonction méta-textuelle. Tel comme un cadre d'une photo, d'un tableau, il sépare la vie réelle du lecteur de la vie fictive des personnages du roman:

De la route qui vient de Cârlibaba, en accompagnant le Somes [...] se détache une route blanche au-dessus d'Armadia, à travers le vieux pont de bois, divise le village de Jidoviţa et se dirige vers Bistriţa [...]. En quittant Jidoviţa, la route monte d'abord difficilement jusqu'à se frayer un chemin à travers les collines étroites, puis elle avance joyeusement, en douceur, [...] pour percer dans le Pripasul, caché dans un craquement de collines.[11]

La description initiale de la route, soumise à la convention de la véridicité par les détails toponymiques, introduit le lecteur dans la vie du village de Transylvanie depuis le début du XXe siècle, avec des aspects topographiques, ethnographiques (la ronde paysanne roumaine), sociaux. La description des maisons illustre, par l'agencement et l'alignement, par l'aspect, la condition sociale des habitants et anticipe le rôle des quelques personnages (Herdelea,

Glanetasu) en ce qui concerne le développement du récit / de la narration.. La croix tordue au bord du village, avec un Christ en fer blanc rouillé, anticipe la tragédie des destins.

La description finale ferme symétriquement le roman et fait plus accessible la signification symbolique de la route par la métaphore de la route - la vie: «La route traverse Jidovita sur le pont de bois, couverte, au-dessus de Some, puis perdue dans la grande route et sans commencement».

Les modes d'exposition remplissent un certain nombre de fonctions épiques dans le discours narratif. La description initiale a, outre le rôle habituel de fixation des coordonnées spatiales et temporelles, également une fonction symbolique d'anticipation. Les passages descriptifs soutiennent l'intérêt du lecteur pour le développement épique.

La narration objective réalise sa fonction de représentation de la réalité par l'absence des marques de la subjectivité à travers le «style gris».[12] A côté de la fonction essentielle de représentation, la fonction épique d'interprétation / de signification apparaît également dans le roman. Elle n'annule pas l'objectivité, mais la souligne à travers les «signes» qui anticipent les destinées et conduisent le héros (et le lecteur) sur le chemin tracé par le narrateur omniscient. Le dialogue maintient la véridicité et la concentration épique.

L'architecture du roman supporte, au niveau macro-textuel**,** la fonction épique d'interprétation. Le roman se compose de deux parties opposées et complémentaires, coordonnées e l'l'évolution intérieure du personnage principale: *La voix de la terre* et *La voix de l'amour***.** Les titres des 13 chapitres (nombre symbolique, négatif) sont significatifs, le discours narratif ayant un *début* et une fin*: Inceputul, Zvarcolirea, Iubirea, Noaptea, Rusinea, Nunta* (première partie); *Vasile, Copilul, Sarutarea, Streangul, Blestemul, George, Sfarsitul* (deuxième partie).

A travers la technique des plans parallèles, la vie de la paysannerie et des intellectuels ruraux est présentée. Le passage d'un niveau/ d'un plan narratif à l'autre s'effectue par *alternance* narrative**,** et l'enchaînement ultérieur des séquences narratives est matérialisé par l'enchaînement narratif (le respect de la chronologie des faits). La vie des personnages se déroule selon les lois internes de leur monde et elle évolue en parallèle. Leur mélange est désapprouvé par Madame Herdelea, à la ronde communale, mais l'interférence se produit dans le sens de déterminer le sort d'un personnage de l'autre plan, à travers des gestes qui semblent être dictés par le hasard. Le drame d'Ion et d'autres personnages du plan de la paysannerie est dicté par un mot lancé inconsciemment par Titu Herdelea: «S'il ne veut pas te le donner volontairement, il faut le forcer!», tout ainsi comme le drame du professeur Herdelea est déclenchée par la confession d'Ion qu'il lui a écrit le plaidoyer qui l'avait sauvé de la prison après le conflit avec Simion Lungu.

Au niveau micro-textuel**,** la fonction épique d'interprétation est réalisée par la technique en *contrepoint*[13]**:** la présentation du même thème dans de différents plans (le mariage paysan, rustique, d'Ana correspond, au plan intellectuel, au mariage de Laura: le conflit externe entre Ion et Vasile Baciu correspond au conflit des intellectuels du village: l'enseignant et le prêtre). Grâce à cette technique, des séquences / épisodes narratifs symétriques et antithétiques sont mis en évidence, ce qui donne un aspect polyphonique à l'action.

Dans le roman, il y a des séquences narratives importantes pour le destin des personnages. L'une de ces scènes symboliques est la ronde communale du début du roman, «une ronde communale du destin»[14]. L'action du roman commence un jour de dimanche, lorsque les habitants du village de Pripas sont à la ronde communale, dans la cour de Todosia, la

veuve de Maxim Oprea. Dans l'exposition**,** les personnages principaux, aussi le temps et l'espace sont présentés**,** ce qui donne de la véridicité au roman réaliste. Au centre de l'assemblée se trouve le groupe de joueurs. La description du jeu populaire traditionnel, *someşana*, est une page ethnographique mémorable, à travers le costume folklorique, les pas spécifiques, la vigueur de la danse et l'assaut du chant soutenu par les figures pittoresques des violoneux. Le cercle de la ronde communale, le centre du monde villageois, est une libération dionysiaque des énergies.

L'assise des spectateurs reflète les relations sociales. Les deux groupes d'hommes respectent la stratification économique. Les chefs de village, le maire et les koulaks, discutent séparément des paysans milieux de terrain, assis sur le perron, dans le village traditionnel, le manque de terre (la propriété) étant équivalent à un manque de dignité humaine, fait qui résulte de l'attitude d'Alexandre Glanetasu: «sur les côtés, comme un chien à la porte de la cuisine, Alexandru Glanetaşu écoute aussi, désireux de se mêler à la conversation, encore timide pour se mettre parmi les riches»[15]. Les filles restées indésirables cherchent à danser, en regardant à la ronde communale et les mères et aussi les vieilles femmes, plus éloignées, elles parlent du ménage. Les enfants s'impliquent dans le jeu avec les adultes. Savista, elle y est présente elle aussi - l'infirme du village, le porte-malheur, le colporteur de fausses nouvelles dans le village, dépeint par un portrait grotesque. Les intellectuels du village, le curé Belciug et la famille de l'instituteur Herdelea, viennent assister à la «fête du peuple», sans se mêler en jeu.

Le rôle de la ronde communale dans la vie associative du village est d'assurer la cohésion interne et de faciliter - la fondation de nouvelles familles, mais avec le respect du principe économique. C'est pourquoi seuls les garçons et les filles sont en jeu. La décision d'Ion d'emmener la riche Ana au jeu, bien qu'il aime la pauvre Florica, marque le *début du conflit***.**

L'arrivée de Vasile Baciu, le père d'Ana, du pub à la ronde communale, et la confrontation verbale avec Ion, qu'il appelle *voleur* et bandit, car le *pauvre* cherche pour emmener sa fille promise à un autre fermier riche, George Bulbuc, constitue l'*intrigue* du roman. Le déshonneur que Vasile lui fasse à la ronde communale, devant les villageois, devant le village, provoquera la vengeance du jeune homme, qui à son tour fera honte au riche du village, laissant Ana assignée à une seule détermination - celle d'accepter le mariage. A la fin de la fête, les gars vont au pub. Le combat des gars, apparemment pour le paiement des violoneux, en réalité pour le droit d'épouser Ana, se termine par la victoire d'Ion, qui domine George avec le pieu. La scène alimente le désir de vengeance de George et elle est construite symétriquement à celle de la fin du roman, lorsque George tue Ion en le frappant avec une houe.

Le conflit central du roman est la lutte pour la terre dans le village traditionnel, où la possession des richesses conditionne le droit des individus à être respectés dans la communauté. Le drame d'Ion est le drame du pauvre paysan. Fier et orgueilleux, conscient de ses qualités, il n'accepte pas sa condition et se met en situation de choisir entre son amour pour Florica et la fortune d'Ana. Le conflit externe, social**,** entre Ion al Glanetaşului et Vasile Baciu, est doublé par le conflit interne**,** entre la *voix de la terre* et la *voix de l'amour.* Les deux appels intérieurs ne le jettent pas dans une situation limite, car leur force se manifeste successivement, non simultanément.

On peut aussi parler de conflits secondaires**,** entre Ion et Simion Butunoiu, pour un sillon de terre, ou entre Ion et George Bulbuc, d'abord pour Ana, puis pour Florica. Au niveau de l'intellectualité du village**,** le conflit national se manifeste**,** car le village roumain de Transylvanie est représenté dans les conditions de la domination austro-hongroise. Au-delà de ces aspects, on peut aussi parler du conflit tragique entre l'homme (pas accidentellement paysan) et une force

au-dessus des qualités de l'individu: la terre - l'élément de la nature qui se manifeste avec une force irrésistible.

Après tout, le destin du personnage principal n'est pas marqué par les confrontations avec ses pairs, qu'il domine, mais par le rapport à la terre. Le désir obsessionnel du personnage d'avoir de la terre, son amour passionnel le font monumental, mais il finit d'une manière humain et, par le retour à cette matrice universelle.

C'est très impressionnante la scène dans laquelle Ion embrasse le sol:

Il s'est arrêté au milieu de la delnita [...]. Il fut pris d'une envie sauvage d'embrasser l'humain, de s'accroupir en baisers. Il tendit les mains vers les sillons droits, rugueux et humides. [...] Puis lentement, pieusement, sans s'en rendre compte, il tomba à genoux, baissa le front et appuya voluptueusement ses lèvres sur la terre humide. Et dans ce baiser précipité, il ressentit un frisson froid et vertigineux.»[11] (p. 19)

Ainsi, par rapport à l'homme, l'élément primordial est perçu à des stades de manifestation distincts: la terre-mère («L'amour de la terre le gouverna depuis son enfance [...]. Depuis lors, la terre lui a été plus chère qu'une mère»[11] (p. 24), la terre - amante, la terre - élément de la nature qui se manifeste avec une force irrésistible.

En voulant obtenir beaucoup de terres rapidement, Ion courtoisie Ana, la fille d'un *bocotan,* la séduit et oblige Vasile Baciu à accepter le mariage. Comme Ion ne demande pas de documents à la noce pour la dot lors du mariage, en se sentant trompé, la violence physique contra Ana et les voyages d'Ion à Vasile commencent. Le prêtre Belciug arbitre le conflit entre les deux paysans, dans lequel «la pauvre Ana n'est qu'une victime tragique». Le suicide d'Ana ne suscite ni les regrets ni la conscience de culpabilité d'Ion, car en Ana, puis en Petrişor, leur fils, il ne voit que la garantie de la propriété des terres. La mort de l'enfant ne l'empêche pas de s'en prendre à Florica, désormais mariée à George. L'issue, le dénouement, est donc prévisible, et George qui la frappe n'est qu'un instrument du destin. George est arrêté, Florica est laissée seule et la fortune d'Ion va à l'église.

En revanche, la rivalité entre le prêtre et l'instituteur pour l'autorité dans le village est défavorable à ce dernier. Il a une famille: une femme, un garçon, un poète rêveur, Titu, et deux filles à marier, mais sans dot, Laura et Ghighi. De plus, il avait construit sa maison sur le terrain de l'église, avec le consentement du curé. Au fur et à mesure que les relations entre eux se dégradent, à partir de leur attitude envers les actes d'Ion, l'enseignant se sent menacé. L'aveu d'Ion selon lequel l'enseignant a rédigé son appel détermine le conflit de ce dernier avec les autorités austro-hongroises et ses problèmes de conscience nationale. Il a accepté le compromis inutilement, en votant pour le candidat hongrois aux élections.

Le prêtre Belciug est un personnage - un caractère fort. Restant veuf dès la première année, il se consacre totalement à la communauté. Son rêve de construire une nouvelle église dans le village est poursuivi avec ténacité et le roman se termine par la célébration de la consécration de l'église. Au-delà des destins individuels, le roman présente des aspects monographiques du village traditionnel roumain: traditions liées aux grands moments de la vie humaine (mariage, baptême, funérailles), coutumes de Noël, relations familiales, relations socio-économiques, la ronde traditionnelle, les jeux folkloriques, la tenue vestimentaire, l'embouchure du village, le pub, les institutions (l'église, l'école), les autorités. La communauté est régie par les lois de l'État austro-hongrois, mais aussi par des lois non écrites. Les mariages se font selon

la richesse matérielle et avec le consentement des parents, et les filles doivent défendre leur vertu, la violation de ces normes ayant des conséquences tragiques, comme c'est le cas d'Ana, bannie et méprisée de tous.

Le caractère épique et de fresque du roman, souligné par G. Călinescu[16]: «La danse au village, la bagarre entre les gars, le marché de la dot, le mariage [...], la naissance, la mort [...] sont des moments du calendrier éternel du village», est également donnée par le grand nombre de personnages, à propos desquels le critique déclare: «ce ne sont pas des individus avec une vie unique, mais des représentants de la classe et de la génération (caractères typiques)».

Ion est le personnage principal**,** un personnage monumental, réalisé selon la technique du bas-relief. Personne ne s'oppose à ce personnage dont l'existence est régie par les verbes *convoiter* et *posséder*. Exposant de la paysannerie par le désir d'avoir la terre, il est une individualité par la manière dont il l'obtient. Singulier dans le village de Pripas n'est pas le mariage du «pauvre» avec une fille avec dot, car Vasile Baciu et Ion Pop al Glanetaşului avaient acquis de la richesse de la même manière, mais son comportement: il fait honte à Ana dans le village avant le mariage, puis il marche après la femme de George. Au commencement, il a un certain nombre de qualités mais dans sa quête de la richesse il perd les qualités humaines, peu à peu, et sa mort est une expression de l'intention moralisatrice de l'écrivain de Transylvaine.

Les deux femmes exposées antithétique et complémentaire, Ana et Florica, sont les deux obsessions du personnage principal: la richesse et de l'amour. Dans son effort pour les obtenir, il affronte, sur un plan individuel - concrètement, avec Vasile Baciu et George Bulbuc, et dans un plan général - symboliquement, avec l'élément-terre, avec, respectivement, la communauté à instance morale. C'est pourquoi le conflit social est doublé par le conflit tragique. Le narrateur objectif laisse ses personnages révéler leurs traits dans les moments de tension, enregistrant leurs gestes, leur langage, en présentant les relations d'entre eux (caractérisation indirecte). En étant omniscient et omniprésent, le narrateur fait le portrait ou la biographie des personnages (caractérisation directe).

La narration à la troisième personne présuppose l'absence de l'intervention subjective du narrateur. E. Lovinescu [17]_appelle le style neutre, impersonnel**,** et «la méthode sans éclat artistique, sans style». Le style direct alterne avec le style indirect; le style indirect-libre y est présent aussi**:**

Il se disait de plus en plus souvent que, peu importe à quel point il robotisait, il ne finirait jamais par avoir quoi que ce soit. Dira-t-il qu'il devra être le serviteur des autres pour toujours ? Toute son habileté ne paie pas pour un oignon congelé, s'il n'a pas beaucoup, beaucoup de terre.» (p. 39)

G. Călinescu constate l'authenticité du langage régionale**:** «l'observation du langage de Transylvanie est faite avec une grande précision[18]. Tudor Vianu[19] observe l'utilisation des registres lexicaux divers dans le langage des personnages, en fonction de leur condition sociale: «Les variations de vocabulaire dans la transition du moyen rural à celui urbain ou à celui intellectuel». Malgré le syntagme à valeur de symbole associé par le critique littéraire à la nature impersonnelle, anti-calophile du récit – «style gris» - et à l'impression d'un langage fort, rugueux, on observe à une lecture plus attentive la diversité des procédés artistiques**,** utilisés non pas pour l'expressivité, mais pour la plastification des idées. La personnification, l'épithète, la comparaison et l'hyperbole se retrouvent dans une certaine phrase: «Le sillon menteur le regarda impuissant, vaincu, remplissant son cœur à la fois d'une fierté de maître. Et puis il s'est vu

grandir de plus en plus. Les gémissements étranges sonnaient comme des chants d'adoration.»[11] (p. 36)

Ion de Liviu Rebreanu est un roman objectif car il a pour traits: les spécificités de la relation narrateur-personnage, l'objectivité, l'impersonnalité du narrateur omniscient qui entretient «l'illusion de la réalité» (la vision réaliste), l'usage de la narration à la troisième personne, avec une vision de mise au point zéro «entraver») l'attitude détachée dans la description, la vraisemblance des événements. Le premier roman publié par Liviu Rebreanu (1920), *Ion* est considéré comme «la création objective la plus forte de la littérature roumaine» [Lovinescu 1998: 236][20]. Il ouvre la série des grands romans de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres. Le roman - d'inspiration rurale - présente la lutte d'un paysan pauvre pour obtenir des terres et les conséquences de ses actes, dans les conditions du village roumain de Transylvanie, au début du XXe siècle.

Le critique N. Manolescu (1980 : 61][21] déclare qu'«au centre du roman se trouve la passion d'Ion, en tant que forme de l'instinct de possession». Ion est la «grande victime de la fatalité biologique», qui fixe la place du personnage dans le roman. L'action du roman se déroule sur plusieurs niveaux narratifs, avec de nombreux personnages. L'espèce littéraire privilégie le personnage, dont l'évolution psychologique est l'objet du roman. Il est donc construit à partir d'un ensemble de traits rendus directement (portrait, biographie, état civil, statut social) et indirectement (faits, gestes, attitudes, langage, relations avec d'autres personnages). Le narrateur omniscient et objectif laisse ses personnages à révéler ses traits dans les moments de tension, en cours d'enregistrement de leurs attitudes. Il se détache et laisse couler la vie comme un ruisseau.

Les traits des personnages se révèlent dans l'évolution du conflit. Selon leur rôle dans l'action, ils sont fortement individualisés, méticuleusement construits (biographie, environnement, relations psychologiquement motivées) ou brièvement dépeints. Le drame du paysan sans terre, les conditions du village roumain de Transylvanie, au début du XXe siècle, sont connus à l'auteur dès son enfance. Les paroles passionnées d'un paysan de Prislop, le village de l'enfance de l'écrivain, le baiser de la terre, la honte de la jeune fille riche sont des éléments de la genèse du roman et appartiennent à certaines personnes**,** par rapport au plan de la réalité. Mais leur transformation artistique est réalisée selon la vision de l'auteur et le personnage montre un type humain, ayant un destin et un profil psychologique, créé par l'écrivain après la logique interne de l'univers fictif.

Liviu Rebreanu avoue dans une interview: «Il n'est pas possible de faire vivre dans un livre la copie fidèle, la photographie psychologique d'un individu en vie [...], bien qu'à partir de quelque part, ces personnages n'apparaissent que sous la forme que j'ai essayé et je voulais le leur donner»[22].

Après G. Călinescu, l'auteur – «poète épique de l'homme tellurique»[23] - voit en Ion «une grande figure du domaine». Ion est le personnage principal et le centre du roman, dominant le monde entier se déroulant en étroit liaison avec lui.. Les autres personnages principaux (Ana, Baciu, Florica, George) gravitent autour de lui, soulignant ses traits, ses aspirations. Les personnages secondaires sont nombreux, ils ont des rôles différents en action. Brièvement dépeints, ce sont des personnages typiques, des types humains représentatifs pour une catégorie sociale, d'un âge etc.: «ce ne sont pas des individus avec une vie unique, mais des représentants de classe et de génération.»[24]

L'ensemble du roman est organisé en deux parties, coordonnées de l'évolution intérieure du personnage principal: La *Voix de la Terre* et La *Voix de l'Amour***.** Les deux femmes, aux contours antithétiques et complémentaires, Ana et Florica, représentent les deux obsessions du personnage principal: la richesse et l'amour. Le conflit interne, entre les deux appels intérieurs, ne le jette pas dans une situation limite, car leur force se manifeste successivement, non simultanément, mais se reflète, sur le plan externe, dans les affrontements avec Vasile Baciu et George Bulbuc.

Bien que Balzac et Zola aient appuyé sur la morne note de la vie à la campagne dans les conditions du capitalisme, l'absolutisant au point de faire presque disparaître le contenu humain de l'existence de leurs héros paysans, l'ombre d'une morale un peu éphémère, leur intuition était, en général, juste, avec le mérite d'avoir fait disparaître la vision idyllique du village et d'avoir avec énergie attiré l'attention de tous sur la brutalité, l'égoïsme féroce et les autres conséquences des rapports sociaux.

En conclusion, dans la conception réaliste du roman de Liviu Rebreanu, on retrouve à la fois des éléments d'écriture de type balzacien (tant en termes de création de personnages que de description, sans oublier le rôle important que joue le plan social dans l'évolution des personnages), et aussi des descriptions liées à la psychologie sociale et des foules, auxquelles il faut ajouter des intrusions naturalistes sommaires. Dans cette combinaison harmonieuse, les critiques ont reconnu la complexité et la grandeur de l'œuvre littéraire de Liviu Rebreanu.

NOTES

[1] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Collection «Essai», Bucarest, Ed. pentru Literatura, 1967, p. 18.

[2] Balzac cité par Lucian Raicu, dans *Liviu Rebreanu*, éd. cit., p. 19.

[3] Gaëtan Picon, *Balzac par lui-même*, Collection «Écrivains de toujours», Paris, Éditions du Seuil, 1956, p. 24.

[4] Tudor Vianu, *Journal*, Bucarest, Ed. pentru Literatura, 1961, p. 28.

[5] Lucian Raicu, *œuv..cit.*, p. 26.

[6] Vladimir Streinu, *De Julien Sorel à Ion al Glanetaşului*, dans «Universul literar», 5 novembre 1938, p. 6.

[7] Liviu Rebreanu, dans l'article *Cred* (1924), du volume *Amalgam*, Collection «Restituiri», Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976, p. 129. Ce volume comprend des articles, des études, des conférences, des chroniques dramatiques comme ainsi que la nouvelle *Dincolo*.

[8] Eugen Lovinescu, *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, Collection «Biblioteca scolara», Chisinau, Ed. Litera, 1998, p. 231.

[9] Nicolae Marinescu, *Arca lui Noe*, tom I, *Doricul*, Bucarest, Ed. Minerva, 1980, p. 59.

[10] Idem, p. 64.

[11] Liviu Rebreanu, *Ion*, Bucarest, Ed. Minerva, 1974, p. 2.

[12] Tudor Vianu, *L'art des prosateurs roumains*, Bucarest, Ed. Albatros, 1977, p. 53.

[13] Ov. S. Crohmălniceanu, *Littérature roumaine entre les deux guerres mondiales*, volume I, avec une préface de Geo Şerban, Collection „Sinteze", Bucarest, Ed. Universalia, 2003, p. 186.

[14] Nicolae Manolescu, *œuv. cit.*, p. 59.

[15] Liviu Rebreanu, *œuv. cit.*, p. 16.

[16] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pâna in prezent*, Bucarest, Ed. Minerva, 1986, p. 648.

[17] Eugène Lovinescu, *œuv. cit.*, p. 233.

[18] G. Călinescu, *œuv. cit.*, p. 652.

[19] Tudor Vianu, *L'art des prosateurs roumains*, Bucarest, Ed. pentru Literatura, 1966, p. 309.

[20] E. Lovinescu, *œuv. cit.*, p. 236.

[21] Nicolae Manolescu, *œuv. cit.*, p. 61.

[22] Voir Augustin Z. N. Pop, *Comment Liviu Rebreanu a-t-il écrit le roman «Ion» ?*, dans le magazine «Tânărul scriitor», no 4, 1957, p. 3.

[23] G. Călinescu, *œuv. cit.*, p. 658.

[24] Idem.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., *Cronicile optimismului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţie facsimil, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Editura Semne, 2003

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Chişinău, Colecţia „Biblioteca şcolarului", Editura Litera, 1998

Curtius, R., *Balzac*, vol. I, traducere, note, prefaţă şi tabel cronologic de Grigore Tănăsescu, B.P:T., Bucureşti, Editura Minerva, 1974

Genette, Gérard, *Discursul narativ* dans *Figures III*, Collection Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1972

Genette, Gérard, *Frontières du récit*, dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Editions Seuil, 1981

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descript1f*, Paris, Edition Hachette, 1981

Hamon, Phillippe, *Un discours contraint*, apud *Littérature et réalité*, volume coordonné par Roland Barthes, Paris, Ed. Point (Seuil), 1982

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Collection «Biblioteca scolara», Chisinau, Ed. Litera, 1998

Lukacs, George, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Petite collection F. Maspero, 1967

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2009

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Minerva, 1980

Maurois, André, *Prometeu sau viaţa lui Balzac*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972

Picon, Gaëtan, *Balzac par lui-même*, Collection «Écrivains de toujours – 33», Paris, Éditions du Seuil, 1956

Picon, Gaëtan, *Balzac şi creaţia romanescă*, dans *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, nouvelle éd., Editions Gallimard, 1960

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Collection «Eseu», Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967

Rebreanu, Liviu, *Cred* (1924), dans le volume *Amalgam*, Collection „Restituiri”, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976

Rebreanu, Liviu, *Ion*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974

Streinu, Vladimir, *De la Julien Sorel la Ion al Glanetaşului*, dans „Universul literar”, 5 noiembrie 1938

Streinu, Vladimir, *Literatura română contemporană,* Antologie, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1943

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1977

ETHNIC AND RELIGIOUS - CONSTANCY OF DIFFERENT POLITICAL CONFIGURATIONS

Nicoleta Sălcudeanu
PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș

Abstract: As a crossing point of the ideological options, of ethnic issues and confessional confrontations, the Romanian culture seems to obey the alternating rhythm of the historical loss of memory and, at the same time, of the anamnesis. On this background, the present times always appear as being doubtful, always menaced. Such tearing proved to be advantageous to the proliferation of many ideologies which found the ideal scene for materialization. Thus, the literary ideologies appear as natural reflexes to this kind of tectonics. In fact, there is not any specifically Romanian in all these phenomena. Ruptures, have always been instrumented and used in ideological battles everywhere on the earth.

Keywords: literature, ideology, ethnic, religion, history

Este cel puțin interesant de urmărit cum unul și același fenomen cultural, în speță doctrină literară, precum tradiționalismul (ca opus al modernismului sau experimentalismului) supraviețuiește mai multor paradigme și auspicii. Aceasta se întâmplă fiindcă orientarea centripetă, prin excelență tradiționalistă, coexistă, în aceeași unitate de timp istoric, cu tendința centrifugă de sorginte experimentalistă, modernistă. Ele reprezintă constante ale culturii unui popor și se manifestă, chiar dacă aparent antagonic, în realitate complementar, în fapt se manifestă sincronic și chiar sinergic. Fiind inseparabile, ele trebuie tratate organic, iar nu matematic. Astfel orice paradox devine inteligibil și explicabil. Antagonismul aparent al celor două tendințe nu este un fenomen cultural datat istoric, ci reprezintă o constantă a respirației culturale. De aceea nici nu le vom întâlni vreodată în stare pură.

Așa se explică fenomenul prin care, în perioada interbelică, tradiționalismul se aliniază în ordine transcendentă, religioasă chiar, se subsumează unei atitudini creștine, în perioada comunismului târziu, naționalist, se subordonează comandamentelor ideologice comuniste. În postcomunism, lucrurile devin mai fluide și mai insidioase. O determinare religioasă devine una politică, fără spasme culturale, fără cutremure semnificative. Trebuie însă subliniat că atitudinea culturală tradiționalistă nu se limitează doar la determinările religioase sau ideologice imediate, resorturile sale sunt polimorfe și evolutive.

Urmărind fenomenul mai îndeaproape, constatăm, din perspectiva de azi, post-comunistă, multiplele fațete pe care complexul tradiționalism-naționalism-ortodoxism le-a revendicat, trecut fiind prin complicatul filtru ideologic din perioada comunistă, tratat îndeobște simplist, reductiv. Comunismul nu a reprezentat o perioadă oarbă a culturii române, "o Siberie a spiritului", cum clișeic s-a stabilit, din comoditate ideologică anti-comunistă de data aceasta, ci a modelat o altfel de continuitate în cadrul căreia tendințele centripete și centrifuge s-au manifestat dezinvolt și în această perioadă, ca în orice etapă istorică a unei culturi. În această lumină, "proletcultismul",

cum a fost inexact definit conceptual (demonstrația e deja făcută de Sanda Cordoș[1]), poate reprezenta un moment de avangardă extremă și un experimentalism dus până în pânzele albe, în etapa de impunere a regimului stalinist în România. Este foarte important ca dogmele culturale să nu fie tratate, și din perspectiva noastră, tot într-un fel dogmatic. În mod paradoxal, astfel, ideologia comunistă a putut trece de catalizator cultural, așa cum fascismul a catalizat futurismul. Apropierea și diferențierea le face și Sanda Cordoș, chiar dacă în altă cheie de lectură: ”Înnoirea (în plan estetic) și eficiența (în plan extra-artistic, național și social) sunt cuvintele de ordine care animă și mediile avangardiste. Împărtășind cu mișcarea avangardei occidentale spiritul antiburghez (culegerea futuristă din 1914 semnată de Burliuk, Kamenski, Kruciovici, Maiakovski, Hlebnikov se numește *O palmă gustului public*), dar și – decurgând de aici – retorica frondei și gustul scandalului, avangardiștilor ruși le lipsește componenta antitradiționalistă de anvergură, fiindu-le proprie, în schimb, o certă dimensiune constructivă. Dacă futuriștii italieni acționează în numele tinereții lor biologice, contrapusă insurgent venerabilei și îmbătrânitei tradiții, futuriștii ruși acționează (și) în numele unei tradiții culturale ce – prin chiar experiențele lor radicale – se edifică.[2] Pe de altă parte, atât extrema ideologică dreaptă, cât și cea stângă, apoi variantele extremiste indeterminate de astăzi, au atât o componentă tradiționalistă, așa cum au și o componentă experimentalistă.

Echivalentul aparent al gândirismului interbelic a fost considerat a fi atitudinea culturală conservator-tradiționalistă a două dintre revistele culturale ale perioadei comunist-naționaliste: ”Lucreafărul” și ”Săptămâna”, mai apoi continuate în spirit de ziarul post-comunist ”România Mare”.Ele nu sunt deloc echivalente, chiar dacă gândirismul dur poate fi recunoscut în retorica acestor publicații pomenite mai sus. Culoarea ideologică e mai greu de identificat, trimițând către un daltonism critic. Dreapta sau extrema dreaptă pot deveni stângă sau extremă stângă cu aceeași rapiditate cu care se schimbă culorile semaforului. Monica Lovinescu, un adversar redutabil al tradiționalismului, dar nu de pe poziții estetice-culturale, ci politice-etice, observă, de altfel, că chiar dacă neo-proletcultiștii reprezintă o nouă dreaptă, ei nu se trag în mod direct din tradiționalismul revistei ”Gândirea”. [3] Există o distanță astronomică între nivelul filosofic și estetic atins de ”Gândirea” și cel plat ideologic al celorlalte publicații. Pe de altă parte, însă, protocronismul susținut de gruparea Luceafărul-Săptămâna este un fenomen cultural mai amplu și mai complex, inițiat de un intelectual desăvârșit și rafinat precum Edgar Papu[4], fenomen magistral reconstituit de Alexandra Tomiță.[5] Cu toate acumulările de nuanțe noi, imposibil de ignorat, se poate observa o continuitate, sub diferite forme, a mișcării culturale centripete,

[1] ”Lenin nu e dispus să crediteze nici Proletcultul, organizație culturală extrem de activă care își propune explicit să promoveze o cultură a proletariatului revoluționar prin conferințe, centre și ateliere artistice. Neînțelegerile ideologice dintre Lenin și A. A. Bogdanov, doctrinarul Proletcultului, datează din 1909 când Lenin îl acuză pe Bogdanov că sub denumirea de ”cultură proletară” promovează concepții reacționare. La aceasta se adaugă, în perioada de după 1918, tendința Proletcultului de a se erija în unicul for de conducere și propagare al culturii sovietice. Refuzând să se subordoneze Comisariatului poporului pentru instrucție publică, Proletcultul avansează – pentru a-și legitima supremația culturală – așa-numita teorie a împărțitii triunghiulare a puterii în stat.” În plan artistic, Sanda Cordoș creditează mai degrabă conceptul de realism socialist, (Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, ediția a II-a, 2016).

[2] Idem, pp. 56-57.

[3] Monica Lovinescu, *Posteritatea contemporană. Unde scurte, vol. III, Editura Humanitas, București, 1994, p. 348.*

[4] Edgar Papu, *Protocronism românesc*, ”Secolul 20”, nr. 160-161, pp. 8-10.

[5] Alexandra Tomiță, *O istorie ”glorioasă”. Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

conservatoare, dar această continuitare nu poate fi urmărită după jaloanele facile, comode, impuse de o istorie literară superficială și reductivă. Lupta nu mai pare a se da între tabăra occidentalistă și cea anti-occidentalistă, între europeism și bizantinism, acesta din urmă cel puțin în accepțiunea statuată de Keyserling.[6] Pe de altă parte, după instaurarea comunismului, principiile statuate de Nichifor Crainic, într-un articol de direcție, par a se afla la locul lor mai degrabă decât în momentul în care au fost enunțate, ele constând în alegerea propensiunii spre Est a culturii române, în ideea în care, susține acesta, cuvântul ”orientare” conține în el ideea de Orient, preluând adagiul ”lumina vine de la Răsărit”.[7]

Cea mai previzibilă atitudine a noilor tradiționaliști aflați sub umbrela ”Luceafărului” și ”Săptămânii” (înainte de 1989) și mai apoi ”România Mare”, a fost așezarea anti-occidentalismului sub auspicii comuniste, apoi fascistoide, în ordinea enumerării de mai sus. Și totuși, în mod paradoxal, s-a păstrat un izvor subteran, o pânză freatică creștină, ortodoxistă, chiar și sub acest înveliș ideologic rudimentar. Până la urmă faptul demonstrează că nu există o ruptură tranșantă între ortodoxism și ideologia comunistă, că există idei care răspund principiilor vaselor comunicante, nu este nicidecum vorba de vreo contradicție în afirmarea unei consubstanțialități între ideea comunistă și cea ortodoxistă. Același Nichifor Crainic constată că, pe fondul unui misticism nativ al poporului rus, adorarea lui Lenin a putut deveni o religie în sine, o ”pseudo-religie”, beneficiind de un mecanism ritualic copiat chiar din practica bisericească a ritului ortodox.[8]

Există însă o distorsiune în plus față de discursul naționalist-ortodoxist interbelic. Dacă atunci teza ”frăției cosmice” dintre om și natură, prezența intrinsecă a naturii în sufletul omenesc, simbioza trăirii în duh ortodox alături de sentimentul imediat al naturii, păreau a fi absolut motivate, în societatea postbelică, în plin proces de industrializare și internaționalizare, retorica naționalistă devine o cochilie golită de orice suport ontologic. Coexistența naturală a sufletului rural genuin cu natura devine o formă fără fond de vreme ce sufletul rural este retezat brusc de noile realități sociale. Țăranul convențional interbelic părăsește aria sa existențială, apropiindu-se de periferia orașului sau chiar instalându-se în miezul acestuia. Orașul blestemat devine fructul care fusese oprit până în acel moment. Devine o aspirație, iar nu un loc al pierzaniei.

În același timp, statul își arogă privilegiul de a deveni principalul trezorier al ideii naționale, cu acordul tacit al bisericii ortodoxe. Colaborarea bisericii cu statul comunist nu reprezintă o trădare, în măsura în care orice confesiune, în diferite momente istorice, aparent sau inaparent, a păstrat mereu canale de comunicare cu puterea politică. Acest lucru reprezintă norma, nu excepția; ar fi o naivitate să credem într-un ideal raport de neprihănire între cele două paradigme – religioasă și politică. În plus, să nu uităm că, în perioada interbelică, statul atotputernic era învestit cu puteri aproape mistice, iar în acest punct, diferența de abordare dintre stânga și dreapta devine neglijabilă, iar conceptul de naționalism devine volatil. Ambele au obsesia și încăpățânarea teleologiei, proiectând încărcătura religioasă – în sens mai larg – către zona unei ispășiri comune, a unei *methanoia* religioase sau politice pur și simplu.

Dar ca teleologia să-și continue drumul ascendent, e nevoie și de rădăcini conceptuale care se regăsesc în solul unor argumentări filosofice și teologice absolut seducătoare din punct de vedere intelectual, așa cum erau ele prezentate în revista interbelică ”Gândirea”. În articolul

[6] Hermann Keyserling, Analiza spectrală a Europei,
[7] Nichifor Crainic, *Sensul tradiției,* ”Gândirea”, an, IX, 1929, nr. 1-2/ian.-febr.
[8] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 88.

intitulat *Iisus în țara mea*[9], Nichifor Crainic vorbește despre mitul sângelui și cultul limbajului ca părți constituente ale ethos-ului, subliniind religiozitatea nativă a poporului român. Drumul crucii, în această viziune, devine o coborâre simbolică, o descălecare pe pământul patriei. O înrădăcinare prin înălțare. Metafora trebuie asimilată *con grano salis*, ținând cont de contextualitatea temporală a retoricii. Cu toate acestea, discursul cultural-religios își păstrează în orice vreme puterea de persuasiune.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.

Cordoș, Sanda, , *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, ediția a II-a, 2016.

Crainic, Nichifor, *Iisus în țara mea*, în rev. "Gândirea", an II, nr 11-12/ianuarie, 1923.

Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului,* Editura Moldova, Iași, 1994.

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiției*, în rev. "Gândirea", an IX, nr 1-2/ianuarie-februarie, 1929.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Dumitru Drăghicescu, *Înțelesul jertfei pentru patrie*, București, Librăria L. Alcalay, 1916.

Dumitrescu, Sorin, *Geto-ortodocșii,* în ziarul "România liberă", 17 decembrie 1994.

Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe, Cluj University Press, 1995.

Fukuyama, Francis, *Comentarii la "Naționalism și democrație"*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Gasset, Ortega Y., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.

Hersch, Jeanne, *Mirarea filosofică,* Editura Humanitas, București, 1997.

Hitchins, Keith, *East or West? Orthodoxism and Nationalism in Rumania in the 20th Century; Rumänien im Umbruch. Chancen und Probleme der Europäichen Integration,* Ilina Gregori and Angelika Schaser (Hg.), Münste, 1993.

Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, București.

Jünger, Ernst, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraș*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Edotura Rosmarin, București, 1998.

Lovinescu, Monica, *Posteritatea contemporană. Unde scurte*, vol. III, Editura Humanitas, București, 1994.

Martin, Mircea, „Cultura româna între comunism și naționalism", în Revista 22, XIII (2002) Nr. 654 (17 sept. - 23 sept.); Nr. 660 (31 oct. - 5 nov.); Nr. 661 (5 nov. - 11 nov. 2002); Nr. 665 (3 dec. - 9 dec. 2002); nr. 675 (11 feb. - 17 feb. 2003); nr. 678 (4 mar. - 10 mar. 2003); nr. 692 (10 iunie - 16 iunie 2003); nr. 693 (17 iunie - 23 iunie 2003).

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Micu, Dumitru, *"Gândirea" și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975.

Negulescu, P. P., *Destinul omenirii*, vol. I, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol I, București, 1938.

Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

[9] Nichifor Crainic, *Iisus în țara mea*, *loc. cit.,* an II, nr. 11-12/ianuarie 1923, p. 552.

Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu,București, 1980.

Papu, Edgar, *Protocronism românesc*, ”Secolul 20”, nr. 160-161.

Papu, Edgar, *Protocronism și sinteză*, ”Secolul 20, nr. 185.

Pavel, Dan, *”Deșteaptă-te române!” – o cercetare în ideologia naționalismului*, în rev. ”Polis”, nr. 2, 1994.

Stăniloaie, Dumitru, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Editura Paideia, București, 1993.

Tomiță, Alexandra, *O istorie ”glorioasă”. Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Ungureanu, Cornel, *Mittereuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002.

Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994.

Voicu, George, *Naționalismul postcomunist între tectonica istoriei și utopie*, în rev. ”Polis”, nr. 2, 1994.

Vrabie, Gheorghe, *Gândirismul. Istoric; Doctrină; Realizări*, Editura Cugetarea, București, 1940.

Zamfirescu, Dan, *Ortodoxie și romano-catolicism în specificul existenței lor istorice*, Editura Roza vânturilor, București, 1992.

THE DOUBLE SUICIDE OF HEINRICH VON KLEIST AND HENRIETTE VOGEL

Alice Popescu
Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: *The paper aims at looking into the mystery of Heinrich Kleist's suicide at the age of 34, together with his female friend, Henriette Vogel. Their joint demise in November 1811 represents the first suicide pact of a famous writer in Western culture. Our approach focuses on the particulars of the event as well as on its psychological relevance in relation to the poet's life and work.*

Keywords: *Heinrich Von Kleist, Henriette Vogel, double suicide, death instinct, Western literature.*

1. Introduction

On the 21st of November 1811, at the age of 34, the poet, playwright, novelist, and publicist Heinrich von Kleist committed suicide together with his female friend, Henriette Vogel, on the riverbank of the Kleiner Wannsee, near Potsdam. He shot himself immediately after having shot Henriette. The news of their out of the ordinary demise spread rapidly and, contrary to his expectations, it didn't increase his literary fame, but rather affected it negatively. Henriette was a married woman and the mother of a young daughter. The exact nature of their relationship hasn't been completely elucidated up to now. Some describe it as a purely spiritual friendship/love, others claim that it eventually became intimate.

The suicide of a writer does not represent an exceptional event in Western literature, but double suicides do. The joint demise of Kleist and Vogel was followed almost a century later by that of Stefan Zweig and his wife Lotte, and by the dual suicide of Arthur and Cynthia Koestler in 1983. Neither the European literary *milieu*, nor the European tradition, in general, abound in such gestures. Asia, on the other hand, has cultivated for centuries the joint suicide of two persons bound by love as part of its tradition (the famous Japanese *Shinju*, as it is commonly known today). In 1889, though, the Austrian aristocracy was shattered by a similar event (the *Mayerling incident*) featuring Prince Rudolf of Austria and his lover, baroness Mary Vetsera, who also chose to die together. The "incident" happened again at the end of World War II when another famous double suicide took place: that of the newly-weds Adolf and Eva Hitler.

2. Life - the Other End of Death

In *The Struggle with the Daemon. Holderlin, Kleist, and Nietzsche*, Stefan Zweig notes that Kleist (alike Holderlin and Nietzsche) was *hunted by an overwhelming, a so-to-say superhuman power*. According to him, the three of them were *hunted out of the warmth and cosiness of ordinary existence into a cyclone of a devastating passion, to perish prematurely amid storms of mental disorder, and one of them by suicide. […] A power greater than theirs was working within them, so that they felt themselves rushing aimlessly through the void. In their rare moments of full awareness of self, they knew that their actions were not the outcome of their own volition, but that they were thralls, were possessed (in both senses of the word) by a higher power, the daemonic.* (Zweig, 2012, p. 8)

Referring to the sense in which he uses the word *daemonic*, Zweig defines it as that self-destructive force, that unrestful element which, *in persons of finer type, especially in those with strongly productive inclinations is ever at work, showing itself as dissatisfaction with the daily round, […] that questioning spirit which expands with its earnings into the abysses of the limitless universe.* (Zweig, 2012, p. 10) It is interesting how, in his description of creative people, Zweig - who was familiarized with the Freudian psychoanalysis and with its creator - brings together the *life instinct* (implicitly responsible for the artistic creation in Freud's theory) and the *death instinct* which, through the consequences entangled by the expansion into 'the abysses of the limitless universe', might be suspected to underlie this *daemonic* force. When looking closer into the matter, though, we detect the *principle of reality* hidden right there, in 'the daily round', as opposed to the spectacular *devastating passion*. This leads to the conclusion that what we initially considered to be the *death drive* at play (the *daemonic* force) is, in fact, the *life force* overflowing the limits of the 19th century's societal constraints. We find the confirmation of this assumption in Zweig's further statements. According to him, the author of *Penthesilea* suffered from *the intolerable torment of his repressed urges. He had too much blood with too much brain, too much temperament with too much self-discipline, too much longing with too much moral restraint…* and no "safety valve". Therefore, he had *no satisfactory means of expression in speech; none of his tensions found an outlet in conversation, in amusement, in transient erotic adventures; he never sought relief in alcohol or opium.* (Zweig, 2012, p. 118)

Kleist's self-discipline and attempts at controlling his own vital energies were a constant throughout his life. At the age of 21 he wrote to his half-sister Ulrike about the necessity for any human being to have a plan of life (*Lebensplan*) which for him would translate later (1801-1802) into a minimum of three major goals: having *a child,* writing a *fine poem, and* doing *a great deed*. (Fisher, 2003, pp. 211-212) Nevertheless, his high expectations about future accomplishments in life put a pressure on the young poet and triggered a series of apparent setbacks that finally pushed him over the edge.

Nowadays Kleist is one of the German literary classics and plays like *The Broken Jug, Prince Friedrich von Homburg, Penthesilea, Das Kathchen von Heilbronn* etc. are part of the universal theatrical patrimony. Posthumously, his works started to be held in high regard (Kafka and Thomas Mann were true admirers of his unique narrative language) but, before leaving this world, he never received the recognition he had always wished for. In his afterword to *Selected Prose of Heinrich von Kleist*, Peter Wortsman notes that, during the author's lifetime, even his literary *succès d'estime* was a Pyrrhic victory. *With a few notable exceptions, Kleist's contemporaries missed the point and dismissed the result. His published plays were ridiculed. His stories were condemned by scandalized critics as "hack jobs", "sheer nonsense", "senseless frivolities", "the work of a deranged mind", un-German, stiff, twisted, and coarse.* (*Selected Prose of Heinrich von Kleist*, 2010, p. 198)

His love life wasn't a success either. Referring to Kleist's youth, Zweig brings to light some sensitive aspects, such as the excessive autoeroticism responsible for his temporary sexual impotence that (most probably) made him break the engagement with his young fiancée, Wilhelmine von Zenge. After having overcome his impotence, *organically, at any rate, he was thenceforth fully potent, but it would seem that his erotic life never became perfectly normal.* (Zweig, 2012, p. 120) According to the same source, the German writer was also attracted to

men. Zweig, 2012, p. 121) Since none of his sexual relations with women has been sufficiently documented up to now, we might take into consideration the hypothesis of Kleist's repressed bisexuality or that of a concealed (yet not assumed) homosexual inclination underlying his troubled libido and his conflicting relation with the mores of his time. Although Zweig dismisses the idea: *Yet Kleist was not really a homosexual*, he gives no factual data or reasons of any kind to support his viewpoint. (Zweig, 2012, p. 121)

On the other hand, the information about Henriette Vogel is scarce. She was married to an acquaintance of Kleist, had a daughter, and was suffering from terminal cancer. In Jessica Hausner's biographic film, *Amour fou* (2014), she is presented as a woman who shares with the poet the same love for music and different intellectual interests. Disregarding the details in the movie (or similar sources), it has never been determined with exactitude who proposed the suicide pact, but, by all accounts, Kleist was the initiator. What we know beyond doubt, though, is that their graves lie together on the bank of Wannsee river. This eternal fusion in the final moment overwhelms the separateness of their entire lives, except for the night spent together at the inn where they wrote their good-bye letters.

3. Written in the Stars or in His Works?

In *Ripe Moments and False Climaxes: Thematic and Dramatic Configurations of the Theme of Death in Kleist's Works* (A *Companion to the Works of Heinrich Kleist*), Hilda M Brown correctly observes that: "*Literary examples of the theme of "Todesreife"*[1]*are significant, although few in number: Penthesilea" and "Prinz Friedrich von Homburg" provide the most substantial, together with a few passing references in stories such as "Der Zweikampf" and "Michael Kohlhaas."* (Fisher, 2003, p. 214).

Although *Penthesilea* is not a *mise-en-scène* of a suicide pact, it presents the Queen of Amazons falling dead after having killed Achilles (the man she loved) in an act of rage caused by a tragic misunderstanding. *Prince of Homburg*, on the other hand, gives the author the perfect occasion to meditate on the themes of death and suicide. But what is interesting is the fact that, apart from these two plays where death predominates, a propensity for optimistic endings can also be detected in his works, regardless of their dramatic or sometimes tragic climaxes. It is even the case of *Prince of Homburg*, where the main character is eventually pardoned, contrary to his conviction that his death sentence will be carried out. Other dramas (*Katherine of Heilbronn* and *The Marquise of O*) resolve the tensions of erotic conflicts caused by apparently unsurpassable factors (social status gap, rape) in unexpected positive manners (marriage). Should we see these *denouements* as perfect examples of compensatory fantasizing, in accordance with the Freudian theory on creative writing, or just as simple instances when the *life drive* triumphantly overwhelmed its terrible counterpart (Thanatos) in Kleist's psyche? It is worthwhile to mention that the author of these happy ending stories and the young man who, at the outset of his literary journey, was trustful in the human being's capacity to meet their goals and determine the course of their life (the *Lebensplan*) are … one and the same. What a tragic end to such a positive mindset!

4. The Gender Swap

[1] German for *ripe for death* (our translation).

Even more interesting is Kleist's choice to change the murderer's gender in *Penthesilea* (in the mythological version it is Achilles who kills Penthesilea, not vice versa). Kleist's *Penthesilea* and this gender swap have been the subject of many psychological, psychoanalytical, and feminist interpretations in the recent years, as Jost Hermand justly comments in *Kleist's Penthesilea: Battleground of Gendered Discourses* (Fisher, 2003, pp. 43-60). Nevertheless, we would like to briefly add here our own considerations regarding the topic. Although a psychoanalytical perspective might often seem unidirectional, it could also bring to light relevant elements that push the understanding of a writer's life and *oeuvre* a bit further. Or not…

Since *Penthesilea* is not the subject of this paper, nor is a thorough psychoanalytical study of Kleist's works, in general, we will only note that, from our point of view, the German author's gesture of attaching the destructive force to the feminine figure of the story might suggest two things, depending on the chosen frame of reference. If that frame of reference is analytical psychology, then what we're looking at resembles very much the inflation of the feminine archetype in one's psyche… If we stick to the Freudian theory, though, a similar move (from the inside out) is indicated, probably the return of a repressed instinctual urge (such as a latent homosexual tendency). In both cases we are talking about a violent manifestation where the sexual drive is closely entangled with the aggressive one (Penthesilea seems to no longer make the difference between the act of kissing and that of biting while cannibalizing Achilles' body).

The fact that, long before the fatal gesture, Kleist had been asking around for a companion in death regardless of their gender should be interpreted in the context of his presumed bisexuality (or sheer homosexuality, as we will explain further). *It is well documented that Kleist had on many occasions expressed a wish to die and had even at various points invited his sister, Ulrike; his cousin by marriage, Marie von Kleist; and his friend Ernst von Pfuel, among others, to join him,* observes Hilda Brown in the above cited study (Fisher, 2003, p.210). The next statement, though, seems to miss the point: *in Kleist's case erotic factors were not of paramount importance, and the evidence that he had invited male, as well as female, friends, including close relations, to participate suggests that there were other considerations.* (A C, p.211). On the contrary, in our opinion, the fact that he invited women as well as men to join him in death should be judged in relation to the writer's repressed erotic urges, as an indicator of his bisexual/homosexual tendencies. After having read about Kleist's intimate life, one can only conclude that his sexual drives never seemed to evolve into mature, fully assumed erotic behaviour. At this stage of our analysis, we would like to employ the term "latent bisexuality" with reference to Kleist's repressed heterosexual as well as homosexual impulses since no sexual relations of the poet (either with women or men) have been documented beyond doubt. Nevertheless, we do not (equally) dismiss the supposition of exclusive homosexual latency in Kleist's case, given the society he lived in and the fact that he might have deliberately covered his sexual preferences under the socially accepted facade of heterosexuality.

5. Conclusions

Kleist's choice for a double suicide could be interpreted as the result of a constant accumulation of literary and personal dissatisfactions, corroborated with the need for a fusional union that he probably felt almost impossible to fulfil within the societal constraints and the personal confines of his destiny. The severe self-imposed discipline directed against his strong autoerotic impulses

proves his constant preoccupation and the strenuous efforts he made to keep his erotic and thanatic drives in balance. At least for a while… Without ignoring the narcissistic aspect of Kleist's personality (very likely at the core of his intense auto-erotic practices, well-known perfectionism, and vital need for recognition), we believe that a fatal combination of high hopes and ambitions in complete opposition to his strong fear of failure and the lack of appreciation from the part of his contemporaries altered the trajectory of his life. Gradually, the clash between what we presume to have been his latent homosexual/bisexual tendencies and the social norms of his time made the balance tilt decisively in favour of an overwhelming wish to die. In the absence of a partner in life, he found one in death.

Bibliographical references:

Fisher, Bernd (Ed.), *A Companion to the Works of Heinrich Von Kleist,* Camden House, 2003.

Freud, W. W. Norton & Company, *1976.*

Allan, Sean, *The Plays of Heinrich Von Kleist. Ideals and Illusions,* Cambridge University Press, 1996.

Selected Prose of Heinrich Von Kleist, Archipelago Books, 2010, Kindle format.

Strachey, James, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, W. W. Norton & Company, 1976.*

Zweig, Stefan, *The Struggle with the Daemon: Holderlin, Kleist, Nietzsche*, Pushkin Press London, 2012, Kindle format.

A POSSIBLE DOUBLE SUICIDE PATTERN AMONG EUROPEAN WRITERS

Alice Popescu
Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: *Although double suicides are not common practice in Europe, between 1811 and 1983, three important Western writers (Heinrich von Kleist, Stefan Zweig, and Arthur Koestler) decided to leave the world together with their female partners. Our analysis tries to identify the similarities of these joint demises as well as the possible existence of a double suicide pattern among the European writers.*

Keywords: *Double suicide pattern, Heinrich Von Kleist, Stefan Zweig, Arthur Koestler, Western literature*.

1. Introduction

In *Stefan Zweig, autopsie d'un suicide*, Dominique Frischer searches for the reasons behind Zweig's tragic end. According to her, the writer's suicide was extremely puzzling and unexpected, *d'autant plus que, exilé loin de l'Europe, Zweig n'était nullement confronté à une situation menaçante qui l'eut obligé à mettre fin à sa vie pour s'échapper aux persécutions comme ce fut le cas pour nombre d'intellectuels juifs germanophones, tels Walter Benjamin, Ernst Weiss, ou le jeune mathématicien Vincent Doblin, qui tous trois se suicidèrent pour éviter de tomber entre les mains des nazis lors de l'invasion de la France par les troupes allemandes, alors que Zweig ne risquait rien dans sa paisible retraite brésilienne.* (Frischer, 2011, p. 10)

But maybe Zweig's suicide shouldn't be looked at solely in relation to the series of suicides committed by the Jewish writers in the context of the Nazi invasion, although the dramatic historical circumstances of World War II acted as the main aggravating factors in his decision to prematurely leave this world. What singles out his demise is the fact that it took the form of a suicide pact. Therefore, adding the complementary perspective of a possible double suicide pattern among famous Western writers to the initial wartime suicides approach might help us better understand Stefan Zweig's death.

During less than two centuries (1811-1983), three famous suicide pacts - whose male protagonists were well-known writers - took place in the European literary *milieu*. Although not totally inexistent, love-pact suicides aren't exactly common practice in Western culture. We find out from a comparative study between Japan and Great Britain dating back to 1970 that *the sheer frequency of love-pact suicide in Tokyo* was, *in raw numbers per year, about twice that of England, and proportionate to the respective populations, some ten times the rate of England and Wales combined.* (O'Hara, Reynolds, 1970, p. 165).

Japan is part of the above comparison due to its tradition with respect to suicide pacts between two (and sometimes more) people bound by love. The contemporary term designating this act is *Shinju*, although it originally referred to different sacrificial practices performed by prostitutes to

demonstrate their fidelity to one of their lovers, of which cutting off a finger was the utmost proof of love, *the ultimate shinju.* (Rogers, 1994, p. 55)

In the modern European history, only two famous dual suicides drew the attention of their contemporaries: that of Crown Prince Rudolf of Austria and his lover, baroness Mary Vetsera (in 1889), and that of Adolf and Eva Hitler (in 1945).

It is worthwhile to mention that, at this stage of our research, the purpose of the present paper is not to offer straight answers regarding the existence or not of a double suicide pattern among well-known European writers, but rather to add a new investigative path to the vast topic of suicides in Western literature and offer our preliminary observations with respect to it.

2. Clinical Facts

A. Heinrich von Kleist, the (posthumously) famous German playwright, poet, publicist, and novelist, died together with his female friend, Henriette Vogel, on the 21st of November 1811. He was 34 years old and Henriette 31. They had spent the night before their joint suicide writing good-bye letters to their dear ones at an inn near Kleiner Wannsee. The next day Kleist shot Henriette and then he shot himself on the bank of the same river.

What we know about the two protagonists is that their friendship (or spiritual love - or spiritual love that allegedly became more intimate shortly before their suicide) mostly evolved over the last year of their lives. It is also known that Kleist had previously asked other persons (women and men) to join him in death, but only Henriette accepted the proposal. She was married to someone else and had a young daughter. More importantly, she was suffering from terminal cancer. Kleist, on the other hand, was living a lonely life of celibacy and enjoyed a relatively good health. We know from *The Struggle with the Daemon. Holderlin, Kleist, and Nietzsche*, Zweig's book (whom the poet might have inspired, a century later, to commit suicide together with his wife too), that he had broken up with his innocent fiancée, Wilhelmine, after a disheartening period of temporary impotence inflicted by excessive autoerotic practices. According to the Austrian writer, Kleist would continue to suffer from unresolved problems of similar nature for the rest of his life and would struggle with his solitary addiction by imposing upon himself a severe discipline. (Zweig, 2012, p.120) We also find out from the same source that he felt sexually attracted to both women and men. If Zweig's assertion is correct, it might explain the poet's search for a partner in death regardless of their sex long before Henriette's acceptance. (Zweig, 2012, p. 121)

In terms of literary career and social recognition, the poet encountered various difficulties in fulfilling his high ambitions and experienced a strong sense of failure in life.

B. On the 22nd of February 1942, upon finishing his biographic book *The World of Yesterday*, the famous Austrian writer Stefan Zweig committed suicide together with his second wife, Charlotte, by ingesting sleeping pills. As self-exiles in Brazil (a country that they adored), the two of them died convinced of the impossibility to ever set foot again in their beloved Europe. Petropolis, the quiet, nice town where they had found refuge along with other Europeans of Jewish origin, was a friendly, yet secluded place for the (not long before) internationally celebrated writer. It was the last stop on their journey to escape the Nazi invasion, after London and New York. For the

fugitive writer, Europe was dying and a whole world (his world) was disappearing together with it. About this "sense of an ending", Dominique Frischer notes, quoting one of Zweig's friends: « *D'une façon générale, Zweig se gardait bien de dire un mot qui laissat supposer qu'il doutait de la victoire finale des Alliés, mais il était persuadé que la guerre serait longue et dévastatrice, et la vague de haine qu'il voyait déferler sur le monde le boulversait. » Parfois […] « il employait l'expression ' mourir de la guerre ', comme lorsqu'on meurt d'une maladie ».* (Frischer, 2011, p.273) As a pariah in his own country, he was equally terrified at the thought of losing his German-speaking readers... (Frischer, 2011, p.81)

Like Kleist, Zweig had nurtured the idea of a suicide pact long before acting it out. Mentions of suicidal thoughts in his diary date back to 1937. (Frischer, 2011, p. 76) At some point, he had even asked his first, long-time wife Friderike, to join him in death, but she rejected the proposal. Unlike Lotte, who was physically and mentally fragile, Friderike had always been the stronger half of the couple and she had helped the writer overcome his recurrent depressive phases throughout their marriage. It is very likely that, hadn't he divorced her to marry his docile and adoring secretary 27 years his junior, he could have survived the gloomy years of war...

Zweig had numerous extra-marital relations while he was married to Friderike, but the latter proved a remarkable capacity to understand her husband's claims for freedom and to turn a blind eye to his affairs.

C. The well-known British writer of Jewish-Hungarian origin, Arthur Koestler (aged 77), took Cynthia with him into eternity on the 1st of March 1983. In her 50s at the time, his third wife was in good physical health, while Arthur had been suffering from Parkinson's disease and chronic leukemia for several years. His degrading physical condition made him take his own life and, according to Cynthia's good-bye letter, it was her wish to follow him in death. They were found together in their home in London, after having ingested a cocktail of sleeping pills (Tuinal), whiskey, and wine. Cynthia, too, had started a relation with the writer while she was his secretary and devoted herself to him ever since in a submissive, masochistic manner that allowed Arthur to use, cheat on, and humiliate her with a blatant disregard for her feelings. But she held on to their marriage and faced its tribulations without complaining. Only after he had become more and more dependent on her (due to his illnesses) did she turn the tables on him. (Scammell, 2009, pp. 12893-12904)

Koestler had a history with near-death or death-related experiences. The first time he went through what he would later call *the archaic horror* was at the age of 5, when his parents had his tonsils extracted without the benefit of anaesthetic and without previously warning the little boy about the intervention. (Sacmmell, 2009, p. 451) Then, during the Civil War in Spain, he was accused of spying for the communists and sentenced to death. Upon his liberation, in 1937, the writer published the *Spanish Testament.* In 1956 he wrote a book on the death penalty, *Reflections on Hanging,* and in 1969 he became a member of the *British Euthanasia Society*.

In terms of erotic behaviour, the author of the famous *Darkness at Noon* was a chronic philanderer. Some of his lovers even accused him of sexual aggressiveness.

Throughout his lifetime, he passed from one belief or political cause to another, but he completely and insanely devoted himself to each at a time.

As a child, Koestler developed a frustrating relation with his cold, (most of the times) absent mother, from whom he would systematically try to distance himself later in life. (Scammell, 2009, p. 301)

3. Similarities

Looking closely at the two (more recent) suicide couples, the Zweigs and the Koestlers, the following similarities have drawn our attention:

- in both cases, the suicide method was simultaneous ingestion of sleeping pills in the familiar environment of their homes.

- in both cases, the male partner was the one who initiated and meticulously prepared - together with his spouse - the practical details of their joint suicide.

- in both cases, a relatively old and famous writer (Zweig was 60 and Koestler 77), with a tumultuous erotic history, was accompanied in death by his devoted, adoring second (Zweig), respectively third (Koestler) wife and former secretary. The suicide partner was two (Cynthia) or three (Lotte) decades his junior, and in relatively good (Lotte) or very good health (Cynthia).

- in both cases, throughout his lifetime, the male partner either suffered from recurrent periods of depression (Zweig) or was subject to the compulsion to repetition of morbid feelings (*archaic horror*) induced by traumatic (life-threatening or near-death) experiences (Koestler).

- in both cases, the male partner either displayed episodes of aggressive sexual behaviour (Koestler) or had recurrent aggressive verbal outbursts, contrary to his otherwise sensible and gentle usual demeanour (Zweig).

- in both cases, as a child, the male partner had a difficult relation with his egotistic, neglecting (Koestler) or simply domineering (Zweig) mother, whom, later in life, he would constantly distance himself from (Koestler) or rarely mention in his *memoirs* (*Zweig*). In the latter's case, the only childhood photo available for the public shows him in the presence of a feminine figure who is his nanny, not his mother (Zweig).

- in both cases, the female partner displayed a submissive, almost bland personality, built entirely around her spouse. Her purpose in life was to serve him and his (literary) mission, so that she could live (and die) with and – more importantly - through him.

It is worth noting that a parallel analysis of the historical double suicides of Crown Prince Rudolf of Austria and Mary Vetsera on the one hand, and that of Adolf and Eva Hitler, on the other hand, will probably reveal interesting similarities with the above model. Extending the scope of our research from the literary field to its larger historical context might help us better define the European specifics (if any) of our presumed pattern, as opposed to those of the (equally presumed) Japanese one.

4. Similarities and Differences

In the Kleist-Vogel case, due to the different epoch in which this joint suicide took place, apart from the persisting similarities with the above model, there are also important differences that need to be considered. These persisting similarities are:

- the male partner initiated the suicide pact.

- as in Zweig's case, the initiator had previously looked for other potential suicide partners.

- the female partner was the most loyal admirer of the man and his follower in death.

- the male partner was suffering from recurrent depressive episodes (aggravated, here, by personal and professional deceptions).

The most important differences in the Kleist-Vogel case are:

- the suicide method (the man shot the female partner and then he shot himself) was a romantic approach to death, specific to the 19th century's cultural paradigm.

- at the time of his death, the male partner was encountering erotic problems caused by his repressed sexual urges (possibly latent homosexual/bisexual inclinations). Apparently, he had turned his erotic attentions to himself rather than to external objects.

- throughout his lifetime, the male partner imposed upon himself a severe discipline and an exacerbated sense of perfectionism (aggressiveness directed at oneself).

5. Conclusions

As O'Hara and Reynolds remark in their study on love-pact suicides, there is a major difference between the real-life cases documented in the Japanese statistics and those described in the literary (popular) tradition: *it seems apparent that the traditional Japanese literature fails to portray the rich variety of motives, methods, and relationships that one finds connected with current love-pact suicides in Japan. In fact, despite the obvious standardizing effect of the popular literature in terms of setting forth acceptable attitudes toward love-pact suicide, establishing "proper" motives, methods, and settings, etc., our investigations show that real people in a variety of real circumstances have adapted love-pact suicide to their individual situations.* (O'Hara, Reynolds, 1970, p. 165)

Similarly, if a pattern of (love) double suicides among Western writers does exist, different variables (corresponding to the social and cultural paradigms of each case) will modify it accordingly. Thus, shooting his partner and then himself on the bank of a river was a dramatic suicide method that better suited a Romantic poet like Kleist. Zweig and Koestler, though, preferred a more discreet and "familiar" life exit (the sleeping pills ingested in the protective settings of their homes). It is equally obvious that the 19th century instilled in the German writer a type of erotic tension that was completely different from (if not opposed to) the one brought about by the next century in modern men like Zweig or Koestler, despite the lapse of 41 years between their deaths. In this respect, switching the reader's attention from Zweig's suicide to Zweig's double suicide and to its blatant similarities with that of Koestler might put into

perspective some of the Austrian author's latent motivations and hidden psychological mechanisms that contributed to his fatal gesture.

From a psychoanalytical perspective, the presumed pattern making the object of our article seems to gravitate around at least several pivotal points of interest such as: life versus death instinct dynamics (aggressive versus erotic pulsion), latent versus manifest drives. Different compulsions and recurrent psychic episodes (usually linked to anxiety or depression) are also part of the clinical picture.

Whether a double suicide pattern among the European writers exists or not and to what extent this might be relevant to the European culture *per se* are questions that could only find their answers in further studies of higher complexity. If that is the case, we hope our analysis can be of help.

Bibliographical references:

- *Freud, W. W. Norton & Company, 1976.*

- Frischer, Dominique, *Stefan Zweig, l'autopsie d'un suicide*, Éditions Écriture 2011, Kindle format.

- Koestler, Arthur, *Dialogue with Death*. In *Spanish Testament*. Victor Gollancz Ltd, London, 1937.

- Laval, M., *L'homme Sans concessions. Arthur Koestler et son siècle* [The Man Without Concessions. Arthur Koestler and His Century]. Calmann-Lévy, Paris, 2005.

- O'Hara, K, Reynolds, D, *Love-Pact Suicide,* in OMEGA, Journal of Death and Dying, Greenwood Periodicals INC., vol 1, Issue 3, 1970.

- Scammell, M., *Koestler: The Literary and Political Odyssey of a Twentieth-Century Skeptic.* Random House. New York, 2009, Kindle format.

- Strachey, James, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund*

Freud, W. W. Norton & Company, 1976.

- Zweig, Stefan, *The Collected Stories of Stefan Zweig,* Pushkin Press, London, 2013.

- Zweig, Stefan, *The Struggle with the Daemon: Holderlin, Kleist, Nietzsche,* Pushkin Press London, 2012, Kindle format.

SYNCRETISM OF LITERATURE AND MEDICAL SCIENCE

Mirela Radu
Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: A possible explanation for the physicians' ability to transform so easily into writers is the fact that, through the way they are trained and educated, they are used to reading and it is not just an easy reading but a critical one in which they pay attention to the writing technique. Not infrequently, medical students can identify a certain literary style when it comes to anatomy textbooks. Thus, they can more easily differentiate between different styles of approaching the same problem, can identify the imprint that each author leaves, even if we talk about treatises on anatomy and physiology, and can compare the different ways in which authors reach their target audience. Also, in a unique formula this time, Hippocrates' followers deal with some sort of narration when they listen to a patient. This anamnesis, the consultation and the whole flow of information with which they come in contact is another form of story telling. During Middle Ages, even if the amount of scientific grasp was scarce, physicians tried to bring their contribution to human knowledge both by research and by literary works.

Keywords: literature, medicine, linguistics, humanity, translations

The patient-physician communication opens the depths of the soul for both the narrator (the patient) and the receiver (the doctor). And this almost daily exposure to a form, even an altered one, of narration enriches the interpersonal relationship. When listening to a patient's health problems, they are exposed, like writers, to an intrigue (the symptoms of the condition), a character (the patient), an adversary (the disease). The entire context has a setting for the action as well (hospital or doctor's office). More than often, doctors are true detectives who, starting from the mode of operation of their patient's physical or mental suffering, must identify the cause, the prophase of the disease and find a way to diminish the distress. It is an antagonism between action and reaction and the doctors have, in legal terms, the role of balance. Doctors, by the nature of their profession, deal with various human feelings from persiflage to gratitude, from fear to hope, from fear to courage.

All this blend of human feelings comes as an emotional "roller coaster" to which doctors are exposed daily but which takes the form of communication. Physicians are familiar with writing, more than in any other profession, as they are supposed to keep abreast of new discoveries, physicians must read articles and actively participate in scientific events. Reading, even after the interruption of medical studies is a form of current knowledge in medical practice. The emotional burden that doctors feel on a daily basis must find a valve. This is how some choose to express their feelings or take refuge in lyric (John Keats, Edward Lapworth, William Carlos Williams, etc.) or prose (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, Mikhail Bulgakov, Anton Chekhov, Marcel Proust, AJ Cronin, Somerset Maugham, Arthur Conan Doyle, Axel Munthe, Michael Crichton, Robin Cook, Frank Slaughter, Stephen Joseph Bergman, Richard Selzer, Sherwin B. Nuland etc.). But writing is also a commitment, a duty to society. It is about the duty they feel to make known to others bits of their own life experience.

As long as they have contact with the creative tension and have something to share with their fellows, doctors will do so especially in writing because they are the guardians of an

incomparable heritage of humanity: spirituality. Writing, as a way of debating, is a way of self-treating oneself against the coarse experience caused by suffering. As a confession of what they live in the inner forum, some doctors express themselves through art. And this confession should be seen with far more understanding on the part of the reader as it is doubled by the real experience of the passions that doctors endure. Witnessing the patients' confession, doctors feel overwhelmed and they have to unload somewhere. Literature offers them that means to get rid of this emotional overflow. All the experience they accumulates acquires in writing a deeper meaning, all the more so as it is passed through the filter of their own affects and conscience. All this accumulation of experience makes sense when it is shared with their peers. The bliss they feel after writing can only be equal to seeing the patients healed. Devising, either through the medical act or artistically, gives the feeling of a creator or at least brings you closer to Him. Sometimes what pushes them towards the creative act is the exact opposite: regrets and writing has the role of penance.

During Middle Ages, scientific knowledge was emerging. Not having much understanding of how the body works, the physicians of that time were examining stools, blood and urine in order to get the clues for treating their patients. As people were mostly suffering from infections, another medical concern was how to treat effectively wounds, ruptures and lesions. And many healers were trying to soothe all the suffering induced by these. Most than often, medical treatises were accompanied by a narrative of Christ's life; this proximity of texts can signify the need for divine assistance for both the physician and the patient.

Several doctors, such as **John Arderne** (1307–1377), an English surgeon, composed medical works on medical topics. Arderne wrote vastly on the treatment of eye diseases as well on anal fistula. Arderne's works also set the principles according to which a practitioner should practice. Many of the sick, during Middle Ages, turned to the occult. Therefore, at that time, it was harsh to draw a definite line between supernatural and pure science, namely medicine. Many of the physicians of that time were using natural sources of medication or even spells or charms in order to treat their patients.

Roger Bacon (1219-1292) has the merit, under Aristotelian influence and of the mathematician Alhazen, to have laid the foundations of an intense preoccupation for the systematic, scientific study of some natural phenomena. A great polymath, Bacon was interested in the study of linguistics, Latin, the Aristotelian syllogism, but also in more scientific subjects such as mathematics, physics, astronomy and medicine. A graduate of Oxford University himself, Bacon later taught at this higher education institution as well as at the University of Paris. Becoming a Franciscan monk, Bacon devoted himself even more to study. He believed that "(…) study of foreign languages and moral science, together with mathematics, experimental science and alchemy, are more conductive to the advancement of the mind, the body and society than are some other sciences."[2]

His main work, *Opus Majus* (1267), represents a mixture of notions of the most diverse: mechanics and optics, astronomy and geography, botany and medicine, but also elements of philosophy of science borrowed from Aristotle through which Bacon proposes a positive way of understanding science based on precise criteria that can lead to objective results, by connecting the observation correlated with the validation of the experimental results. In the section dedicated to optics, Bacon makes anatomical digressions regarding the structure and functioning of the eye, the connection between the human brain and the visual analyzer. The study of the laws of

[2] Jeremiah Hackett, *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, Brill, 1997, p. 53

language development did not remain outside Bacon's area of interest. Thus, *Summa Grammatica, Summa de Sophismatibus et Distinctionibus* and *Summulae Dialectices or Summulae super Totam Logicam* aimed not only to study the grammar of Latin and Greek but also to identify a logic applicable to the linguistic field.

Over the centuries, the personality of this polymath reached to be a novel character: *Doctor Mirabilis* (1964) in which the author, James Blish, presents Bacon as the first scientist able to argue hypotheses through rational demonstrations. Bacon was concerned, like most medieval physicians, with the relationship between feelings and reason. For the English doctor, negative emotions can only lead to degradation. Of these emotional reactions that can influence judgment, *Doctor mirabilis* (as he was nicknamed) especially stigmatizes the anger that corrupts the soul the most: "For the angry man blasphemes God, loses his neighbor, confounds himself, scatters abroad his temporal blessings (…)."[3]

Although he did not excel in the applied sciences, Bacon has the merit of initiating the scientific method of the experiment, connecting philosophy with the exact sciences, of intuiting the primacy of experimental science that renounces speculation in favor of direct observation. Even if the philosopher's involvement in the medical field was not resounding, it is worth mentioning his effort to initiate the experimental method in this area of scientific knowledge. In a society where sanitation was not a priority, Bacon insisted on measures to prevent disease by maintaining proper hygiene and diet. Among the remedies to which the philosopher referred, we mention the ingestion of viper's flesh and the stag heart, which, according to the customs of the time, conferred longevity.

Another misconception of the time that Bacon perpetuated was that the medical value of plants is given by their shape. Despite these declines, his system of thinking, based on logic and leaving abstract theorizing, was the way for science to enter everyday life and the area of interest of future scientists. Distinguishing between the theoretical and the practical part of any science, Bacon reiterates the idea that the two aspects should be taken together. The polymath dreamed of a science of sciences that would incorporate elements of alchemy, astronomy, and medicine.

Although his vision is obviously hybrid, he discusses the notion of an integral science (*scientia integralis*) that would bring more knowledge of both the outer and inner universe. The eclecticism of his vision in which alchemy, metaphysics and pure science intertwine is the starting point of the integrative perspective of science over the centuries. As for medicine, Bacon proposes means of prolonging life, which the philosopher correlated with moral principles. The prolongation of life, in turn, is correlated with the idea of saving the soul. Those who take care of their bodies will also have access to the salvation of the soul. Lack of temperance and the installation of immorality are the main causes of the loss of the right to the promising revival of religious precepts. For gout, Bacon had a cure consisting of Spiritu Vini and three drops of antimony on an empty stomach. For leprosy the same medicine taken on an empty stomach for nine days cleanses the body of disease. According to the philosopher, healing seemed assured in the case of stroke, edema, epilepsy and febrile attacks. Bacon's perspective on experiments, on empirical knowledge, is all the more innovative as 1300 dissections were performed in countries such as Italy and Spain but not in England, where the study of anatomy will be introduced in universities in just over 200 years. In the days when Bacon came up with his visionary, the only

[3]Roger, Bacon, *The opus maius of Roger Bacon*, translation by Robert Belle Burke, vol. II, University of Pennsylvania Press, 1928, p. 685

methods of treating patients were herbal remedies, leeches designed to extract the patient's "bad" blood, and the humor theory proposed by Galen and Hippocrates in which urine analysis played an important role.

Thomas Linacre (1460-1524) is a good example of how the deep inclination to the exact sciences, more precisely medicine, can be doubled by a humanist spirit. Born in England, Linacre was to complete his studies in Italy where he came in contact with the effervescent spirit, open both to the study of the classics and to new discoveries of science and the arts: the Renaissance. Also in Italy, in Padua, he obtained the title of doctor. The British incursion into Europe takes him through an initiatory journey: Verona, Brescia, Milan and even France. Henry VIII conferred on him the title of Doctor of the Crown, and this facilitated his entry into the world of nobility. His great passion for medicine materialized in his work at the Royal College of Physicians of London, founded in 1518, an institution that aimed to improve the professional activity of medical practitioners, to establish the most accurate protocols to help in the field of health. and which had the ambition to bring a standardized classification of diseases that could be used internationally. If until this College the medical art was practiced by barbers and pharmacists, together with this institution the quality of doctor is identified and gained independence. Linacre endowed this institution with numerous medical manuscripts that were part of the doctor's personal library: "Linacre took a very active interest in the affairs of the College which at first met in his house on Knight- Rider St, the site of which is still in the possession of the College. His library, which he also left to the College, was burned at the great fire; but he left what has been much more valuable to English medicine, an example of a life of devotion to learning, to medicine and to the interests of humanity."[4]

Fascinated by Aristotelian writings, from which he made numerous translations, Linacre tried to reduce the Arab influence in medicine practiced and learned 500 years ago by appealing to ancient values. Linacre found in Italy the right ground for the development of medical science in a way that disregarded the formulas imposed by Arab scholars. Nurtured with new hopes of revitalizing medical knowledge, the English physician would carry with him, back to his homeland, this new impetus for the reconstruction of a field that, although it treated man, seemed rusty. Returning to the writings of Hippocrates, Aristotle, Galen, and Pluto was part of his plan to undo the spell under which the medical sciences had been for a long time. "During his stay in Italy, Linacre had had many opportunities to consult the manuscripts of Galen, many of which he collated and transcribed. It seems to have been well known among his friends that he was at work upon these translations and it was only at their urgent solicitation that they were printed."[5]

"The First Conscious European," as Stefan Zweig called Erasmus of Rotterdam, was his pupil, and he paid much attention to the one who taught him to think, "What can be more acute, more profound, or more refined than the judgment of Linacre?"[6] As a result of his research work in Italian archives, Linacre published two translation works that were published in Paris and were dedicated to Henry VIII: *De sanitate tuenda* (1517) and *Methodus medendi* two years later. Two other works by Galen were to be published by the English physician, this time in his native England: *De temperamentis et de Inaequali Intemperie* (1521) and *De naturalibus facultatibus* (1523). The last two translations of the doctor's work, *De symptomatum diferencis et causis* (1524) and *De pulsuum Usu*, were to continue the tradition of early publications and, like

[4]William Osler, *Thomas Liancre*, Cambridge University Press, 1908, pp. 59-60
[5]Idem, p. 24
[6]Idem, p. 17

previous books, were reprinted numerous times over the centuries. An encyclopedic spirit, Linacre was also interested in astronomy, which he approached by translating Proclus's *De Sphaera*, which he dedicated to Prince Arthur. During his time as Mary I of England as a student, Linacre published *Progymnasmata Grammatices vulgaria*. If this grammar of the Latin language did not bring him fame in his native country, but rather in France, the *Emendata SStructure of Latin Sermonis* brought him posthumous fame because it was published after the author's death. This last work was dedicated to the syntax of the Latin language included, given the author's practical spirit, concrete examples through which words acquire other meanings.

Given that, according to the Church, the only way a doctor could be a priest, Linacre was ordained. "In examining the motives of this choice, it would seem that he was guided less by the expectation of dignity and preferment than by the desire of retirement, and of rendering himself acquainted with those writings which might affrord him consolation in old age, and relief from the infirmities which a life of assiduous study and application had tended to produce. "[7]

Physicians have tried throughout centuries to blend knowledge in different areas"Distinguished physicians have often sought and found honour in fields far remote from the guild, and in literature, and more particularly in science, many have become famous, not a few while still active in practice. On our roll we find few who have sought relief in the, to many of us, arid fields of philology."[8]

The Italian physician **Leonardo Fioravanti** (1517-1588) was one of the doctors who supported primitivism. He obtained his doctorate in Naples but also lived in other cities such as Rome and Venice. There is no evidence that he became a doctor in Naples but, being summoned by his colleagues, he obtained such a diploma from Bologna in 1568. His name is related to the first splenectomy, an operation he performed on Marulla Greco, the wife of a Spanish boat captain.

Not so much the scientific character of his work as the ability to coagulate a current of opinion: "A charismatic healer and a vociferous critic of physicists, his unorthodox methods made him the focus of a cult-like following."[9] In fact, whenever he could, he defamed his colleagues. In his work *Il tesoro della vita humana* (1582) the Italian doctor describes his travels but also presents some of the clinical cases he dealt with. Declaring himself a follower of scientific empiricism, the doctor relied more on his own experiments. He obtained information about distillation from an elderly alchemist and from Pietro and Paolo Vianeo discovered the rhinoplasty technique.

Although the two brothers underwent such surgeries together for some time, Fioravanti, in his book describes in detail the procedure: skin was removed from the forearm to reconstruct the nose. Both the operation itself and the sampling and recovery of the patient lasted a month and a half. The skin transplant was done by tying the head to the forearm so that the skin would grow. The historian Camillo Porzio (1526–1580) was also subjected to this operation. The merit of the Italian doctor, although he can be accused of intellectual theft nowadays, is that this method of surgery was propagated, by publication and to have made it known to the medical scientific circles. Leonardo Fioravanti would recall this barbaric but effective method of facial

[7]*The Roll of the Royal College of Physicians of London: Comprising Biographical Sketches*, Royal College of Physicians of London, G . H. Brown, William Munk, Richard Robertson, 1894-1898, p. 15, Vol. I, 1518 to 1700
[8]William Osler, *Thomas Liancre*, Cambridge University Press, 1908, p. 28
[9] Judith Veronica Field, Frank A. J. L. James, *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1993, p. 30

reconstruction of either the nose or the lips, and in another work *Dello specchio di scientia universale* (1564) comparing this method to grafting trees.[10]

Fioravanti was an avid opponent of the doctors' guild, believing that the supremacy in medicine must be held by surgery. In the spirit of the times, the Italian recommends mercury oxide. Nowadays this chemical compound is used in ointments with an antiseptic role, but the Italian uses it orally to cause patients to vomit and purge. The guiding principle was simple: the more violent the purge, the closer the healing. All these natural remedies were useful to him in his work as a surgeon in the Spanish naval forces, on which occasion he came to visit the northern coasts of Africa. He arrives, in his pilgrimages, at the court of the Spanish king Philip II. Appreciated by the king but hated by his medical colleagues, the Italian, although accused of malpractice, will experiment on the tobacco plant but also on other exotic plants brought to the court from Spanish expeditions.

Accusing the doctors' guild of attributing merits that did not belong to them, Fioravanti strongly believed in the medical value of the natural remedies available to anyone and attached great importance to finding out the cause of the disease. All these theories and many others are included in his work *Capricci medicinali* (1561) dedicated to Alfonso II. For him "the reform of medicine was a matter of going back to natural methods of healing, which are learned not by studying theories, but by keen observation."[11] Fascinated by botany, in all his travels the Italian gathered evidence about the therapeutic values of plants and more. He widely recommended to patients Soldanella alpine, Helleborus, antimony and even mercury aspiring to find a way to increase longevity. He was combining emetic drugs with diuretics and sweats. In fact, the entire medical system developed by the Italian doctor was in vogue at the time. It was believed that by eliminating evil, the disease could be removed. Following the same line of thinking, the doctor recommended that the whole society be "cleansed" from a moral point of view, considering that cataclysms are also a divine punishment for a society with a growing corruption.

Also related to his name is the invention of preparations meant to have antiseptic value: *polvere da ferrite, magno elixir, oleo Benedetto* and for wound healing but also treatment of ringworm. Fioravanti invented a balm that he called *magno licore Leonardi*. In addition, if necessary, in connection with his lack of modesty, all the more so as the prescription had been given to him by a fellow surgeon. Most of its medicines were produced from plants (such as Tormentilla erecta, Lemnia and Hypericum) by fermentation that contained especially honey and spices with astringent value, plants that, moreover, have a long history of use in homeopathy.

The French botanist **Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre** (1737-1814) remained in the memory of humanity not so much for his scientific work but for his writings. Trained at the École des Ponts as an engineer, Saint-Pierre was rather drawn to an adventurous life: he enlisted in the army and then in the Indian Ocean, in Mauritius. After three years he returned to his native France where he continued his research work in botany. The scientific activity would bring him the recognition of professional merits by appointing him as director of the Botanical Garden and as a member of the French Academy.

Convinced vegetarian, Saint-Pierre considered the carnivores inferior by their desire to feed on other living finites. A lively traveler, the French botanist wrote down his memories of his

[10] See William Eamon, *The Professor of Secrets: Mystery, Medicine, and Alchemy in Renaissance Italy*, National Geographic Society, 2010, p. 97

[11] Judith Veronica Field, Frank A. J. L. James, *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1993, p. 34

travels. His travels took him through Europe (Germany, Russia, Poland, Latvia) and to more distant lands (Indian Ocean, Madagascar, South Africa and Mauritius). All his memories have appeared in pages of fiction or memoirs, such as *Le vieux paysan polonais* (published posthumously), *Voyage à l'Ile de France* (1773) which repudiated the cruelty of slavery, *Etudes de la nature* (1774) which sums up his work of botanist, *Voyage en Silesia* (1807). But, what propelled him to the stage of letters were fictions such as *Paul et Virginie* (1788), *La Chaumière indienne* (1790), *Le Café de Surate* (1790), as well as political or philosophical essays: *Les Vœux d'un solitaire* (1790), *De the nature of morality* (1798).

Le Café de Surate (1790) is sought to be a recourse to all religions in search of the answer: Does God exist? Following the dogmatic confrontation between the various religions metaphorically represented by consumers in a cafe in Surat: a Muslim, a Catholic, a Protestant, a Jew, a Brahmin, the quarrel seems to be extinguished by the words of a Confucianist who believes that God exists everywhere, in all people and that it cannot be claimed by one party alone. *Les Vœux d'un solitaire* (1790) is an indictment of the political regime, calling into question the way in which political justice works. The essay, this time political, *Les Vœux d'un solitaire* represents the political and humanitarian creed of the one who was first and foremost a man of science. With the balance that characterized him, Saint-Pierre pleaded for moral verticality and political stability. The next theme approached by the botanist-writer was that of the human psyche analyzed from the perspective of morality *De la nature de la morale*; this quality that endows man is the result of a mixture of spirituality, intellect and affectivity, the author concluded.

Tolerance for the opinions of the people he met during his travels, the pleasure of discovering cultural diversity and the ability, which belongs equally to a scientist but also to a man of letters, to absorb and store in personal dowry what is specific to a place was transposed in the pages of a manuscript, *Voyage en Silésie*, which is also a document attesting to the customs, landscape and socio-economic development of Silesia. The botanist also tried his hand at dramaturgy by signing *La Mort de Socrate* (1808), although he had never written a play. Bernardin de Saint-Pierre tried to reconcile religious contemplation, scientific spirituality, and the emotion produced by the art of writing.

Essai sur les journaux (1808) is the embodiment of the fact that the botanist was anchored in the political and socio-economic reality of a world in full transformation. The interest and deep respect he had for his enlightened contemporary from *Essai sur J.-J. Rousseau*. Even though a scientist through his training, Saint-Pierre hoped to discover a perfect fit of the elements of the physical world (from the air, from the water, from the earth, from the vegetable, animal and mineral kingdom and even human species) but also a concordance of the elements that belong to the intellect and the spiritual: of the fraternal, family, maternal relations, of the individual elements with the universal ones. His vision, although it seems detached from literary romanticism, as foreshadowed by *Paul et Virginie*, speaks to the reader about a safer, purer world, in which the highest feelings acquire eternity.

In *Paul et Virginie*, an innocent love between two teenagers raised together will fail because of relentless fate. In fact, this prose of a botanist will influence later novels by well-known writers such as Gustave Flaubert (representative of literary realism), Guy de Maupassant (representative of naturalism in literature), Honoré de Balzac (promoter of the psychological novel) and George Sand. And in *La Chaumière indienne*, the author tries to answer philosophical questions. This time, the one who contributes to the elucidation of some enigmas is a humble

character from India. And this time, Saint-Pierre does not hesitate to satirize some respected institutions of the time, both political and religious, but the conclusion reached by the book is that happiness consists in small things, in combining reason with feeling and our ability to they surround us with good people. Beyond the certain qualities of a landscape painter, Saint-Pierre also proves to be a free spirit, not constrained by any dogma, in search of perennial truths.

The ideological journey of the botanist is a wide one, with philosophical, naturalistic, scientific, humanitarian and even religious digressions, Saint-Pierre builds a system whose permanence can be perceived only by reference to the whole. Only taken in its entirety, the botanist's writing reveals a complex personality that tried to harmonize science with idealism, the general with the particular, literature with the attitude of scientism. Beyond the obvious eclecticism of this diffuse system, the merit of one who has dedicated his life to the study of plants is that of having transgressed his field and of having stepped, first timidly, then more confidently, into a new realm: literary aesthetics. He perceived himself as a successor of Jean Jacques Rousseau through the desire to overcome the baroque grandeur but also the religious thesis limitations. For all the utopian downsides of his vision, Saint-Pierre has the merit of opening the door, at least in literature, to innovation and reason.

BIBLIOGRAPHY

Bacon, Roger *The opus maius of Roger Bacon*, translation by Robert Belle Burke, vol. II, University of Pennsylvania Press, 1928

Brown, G . H.; Munk, William; Robertson, Richard *The Roll of the Royal College of Physicians of London: Comprising Biographical Sketches*, Royal College of Physicians of London, 1894-1898, p. 15, Vol. I, 1518 to 1700

Eamon, William *The Professor of Secrets: Mystery, Medicine, and Alchemy in Renaissance Italy*, National Geographic Society, 2010

Field, Judith Veronica; James, Frank A. J. L *Renaissance and Revolution: Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1993

Hackett, Jeremiah *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, Brill, 1997

Osler, William *Thomas Liancre*, Cambridge University Press, 1908

SCHOOL POETRY AND PROPAGANDA DURING THE COMMUNIST ERA

Cosmina – Octavia Cristescu
Lecturer, PhD, „Transilvania" University of Braşov

Abstract: The ideologization of culture, art and literature during the communist regime in Romania is reflected in the content of the texts published in the textbooks. The partisan attitude characterizes the poetry for children presented in the curricula and in the Romanian textbooks edited between 1948-1989. Poetry, transformed into a propaganda tool, aims to achieve educational and ideological goals. Assuming a need (at the time) for political responsibility, the poets approved by the totalitarian regime create texts that reflect adherence to the new order. To illustrate this fact, I chose to analyze representative poems for the period 1948-1989, which were studied by generations of students: "The Patron" by Maria Banuş, "Thought for Bucharest" by Elena Dragoş, "For Peace" by Ion Brad and "The Supreme Love" by Victor Tulbure. The presence in the textbooks reflects the fact that the contemporary poets, like those of the past, are no longer measured by the aesthetic value of their works, but by the proven political commitment. The poet must educate the students and arm them ideologically, and school poetry becomes responsible for spreading the partisan message. Never before has literature been so influenced by the political decisions.

Keywords: Communism, Romanian poetry, curricula, propaganda

Ideologizarea culturii, artei, literaturii în perioada comunistă se reflectă şi asupra textelor literare publicate în manualele şcolare. Mare parte din producţiile lirice prezente în manualele de literatură română pentru şcoala elementară (de şapte, respectiv, începând cu 1961, de opt clase) au funcţie combativă, utilitaristă, militantă. Elevului i se inoculează nişte principii, nişte false valori, iar manualul îşi aduce contribuţia la „clasicizarea" autorilor în viaţă. Asumându-şi o necesară (în epocă) responsabilitate politică, poeţii agreaţi de regimul Ceauşescu creează texte care reflectă adeziunea la orânduirea comunistă.

Poezia din manualele şcolare de literatură română pentru clasele I-VIII din perioada 1948-1989 reia, cu unele variaţii dictate de politica partidului unic, aceleaşi teme şi subiecte. Comandamentele tematice de propagandă ale textelor publicate în manuale sunt impuse inclusiv de legile educaţiei. Astfel, Legea Învăţământului din 1978 apreciază că tinerii trebuie formaţi în spiritul „ideologiei şi politicii Partidului Comunist Român, al eticii şi echităţii socialiste", urmărind „cultivarea în rândurile acestora a dragostei faţă de patrie, partid, popor, faţă de idealurile de pace şi progres social."[1]

Dezvoltarea societăţii are în viziunea comunistă un caracter progresiv, ascendent. În viitorul de aur, după eliberarea omenirii din relaţiile capitaliste (care frânează progresul) şi după triumful comunismului în întreaga lume, ritmul de dezvoltare va atinge proporţii nemaiîntâlnite: „un alt principiu invocat de puterea politică în regimul de tip comunist este (crescut, de altfel, din coasta aceleiaşi istorii) Progresul. Fiind vorba de o societate futurologică ce se îndreaptă

[1] *Legea educaţiei şi învăţământului*, în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, 26 decembrie 1978, p. 1.

neostenit şi neabătut spre comunism, spre un indefinit, însă luminos şi perfect viitor, progresul este invocat în discursurile puterii în calitate de agent, de (abstractă) *urmă* anticipatoare a viitorului. Pe de altă parte, progresul este chemat să motiveze transformarea radicală la care e supusă societatea. În acest ultim sens, progresul e mai mult decât o lege a civilizaţiei şi bunăstării materiale (prezentă, de altfel, pe acest temei şi în societăţile capitaliste occidentale); el devine o lege psihologică ce prezidează transformarea omului."[2]

Progresistă, angajată, revoluționară, poezia școlară este insuflată de ideologia partidului unic, reflectând orientarea întregii societăți comuniste spre viitorul de aur. Am ales să analizez poezii reprezentative pentru perioada 1948-1989 şi pentru nivelurile de învăţământ primar şi gimnazial. Textele surprind spiritul epocii în care au fost publicate şi conservatorismul canonului didactic în raport cu cel literar.

Gând pentru Bucureşti[3] de Elena Dragoş

Elena Dragoş este o poetă care leagă arta de idealurile de emancipare socială. Textul *Gând pentru Bucureşti*, publicat în manualul de clasa a IV-a din 1960, realizează o antiteză între imaginea capitalei din trecut şi înfăţişarea ei din prezentul comunist. Înlocuirea societăţii capitaliste anterioare, considerate purtătoare a tuturor relelor, cu societatea nouă, comunistă, înzestrată cu toate virtuţile, are efecte benefice asupra oraşului.

Poezia se deschide cu descrierea în culori sumbre a Bucureştiului din trecut („uliţe murdare", „case zgribulite", „prispe fără soare", „câinii flămânzi"). Din poezie transpare conştiinţa de clasă, dar nu într-o formă atât de accentuată ca în textele publicate în manuale la începutul anilor '50. Întrebarea retorică: „Cui îi păsa de tine?" reflectă atitudinea critică a poetei faţă de trecut.

Societatea comunistă apără valori exemplare, precum justiţia socială. Următoarele versuri surprind contrastul dintre traiul plin de huzur al claselor dominante („în palate, / Se lăfăiau boierii, sau în străinătate") şi viaţa grea a clasei muncitoare în regimul anterior („Şi se gândeau ce biruri pe gloată mai pot pune"). Poeta demască în spiritul epocii, perversitatea exploatatorilor („te storceau de vlagă, grăbiţi averi s-adune").

Efecte devastatoare asupra oraşului are şi războiul. Elena Dragoş prezintă consecinţele acestuia asupra elementelor vegetale („pomii ţi-a prefăcut în ruguri", „iarba arsă, floarea-şi pălise frumuseţea").

Ultimele două strofe surprind imaginea Bucureştiului renăscut după instaurarea regimul comunist: „Trecut-au ani." Elena Dragoş oglindeşte viaţa nouă a capitalei şi marile realizări ale prezentului: „case fără număr", „străzi largi şi bulevarde". Frumuseţea şi bogăţia oraşului se răsfrâng şi asupra spiritului oamenilor: „Şi oameni – bucurie şi zâmbet risipind".

Ultima strofă subliniază ideea că toate s-au înfăptuit prin grija părintească a partidului: „Partidul ţi-a dat toată această frumuseţe, / Şi tinereţea fără de griji şi bătrâneţe." Poeta propagandei încearcă să legitimeze în felul acesta puterea absolută a Partidului-Stat şi extinderea maximă a influenţei sale asupra societăţii. În acelaşi scop, ea operează o selecţie la nivelul realităţii: în timp ce trecutul oraşului este stigmatizat, prezentul este asociat exclusiv cu valori pozitive (frumuseţea, tinereţea, rodnicia, pacea, lipsa de griji).

Poezia se încheie cu o urare adresată oraşului renăscut în noul regim din cenuşa vechiului: „Tu, mândră capitală, mulţi ani să ne trăieşti, / Ani rodnici, ani de pace, iubite Bucureşti."

---

[2] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 145.
[3] *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1960, p. 56.

Surprindem şi în acest text un anumit misticism al renovării lumii specific artei scrise în totalitarism.

Patronul[4] de Maria Banuş

În perioada comunistă, lupta pentru stârpirea rămăşiţelor capitalismului din conştiinţa oamenilor se dă şi pe tărâm literar. Maria Banuş este exemplul perfect că scriitorul are o atitudine critică faţă de trecut, luptând activ pentru nimicirea lui şi a simbolurilor care mai supravieţuiesc. De altfel, curentul realist-socialist, a cărui reprezentantă semnificativă a fost poeta, generează o artă activă, cu o eficienţă imediată în domeniul educării ideologice. În comunism, funcţia socială a artei este una strict propagandistică, iar scriitorul se alătură clasei muncitoare, sprijinind-o în actul de desfiinţare a exploatării.

Din repertoriul de personaje care trebuie demascate şi înfierate, poeta alege patronul, un duşman al poporului, care stoarce în regimul capitalist puterea de muncă a lucrătorilor.

Poezia se desfăşoară sub forma unui dialog între patron, cel „rău", care trebuie supus oprobiului şi cel „bun", reprezentantul clasei muncitoare. Antiteza complexă, tipologia alb-negru, lumea divizată în două tabere adverse şi ireconciliabile sunt specifice maniheismului proletcultist promovat în epocă: „Viziunea maniheistă se organizează în jurul opoziţiei fundamentale progresist / reacţionar. Această opoziţie de bază generează o serie de cupluri de concepte antitetice, între care discursul de lemn propulsează ceea ce doreşte să anihileze."[5]

Patronul este reprezentantul unei categorii sociale lichidate de orânduirea comunistă. Capacitatea de a exploata i-a fost smulsă prin decretul de naţionalizare a întreprinderilor industriale, miniere, bancare, de asigurări şi de transport, din iunie 1948. Spicuim din expunerea de motive a şefului statului comunist la acest proiect de lege: „Trecerea celei mai importante părţi a mijloacelor de producţie în mâna statului este o necesitate, deoarece aceste arme economice se smulg din mâinile acelora de la care am smuls armele politice."[6]

Discursul patronului este o pledoarie în favoarea sa. Simulând neînţelegerea: „De ce m-aţi alungat, nu ştiu", patronul se autocaracterizează pozitiv: este un gingaş cu gusturi rafinate („Făceam lumina mică-n casă / Şi îmi puneam un vals vienez"), este omenos („Am fost blajin, am fost prea bun"), singura sa armă este cecul („Poate cu cecul v-am ucis?"). Din discurs reiese dispreţul patronului pentru „răcani în zdrenţe şi-n obiele". Aceştia contrastează cu eleganţa şi cu rafinamentul său („fracul, perfect ca tăietură", „îmi puneam un vals vienez").

Sub masca gingăşiei se ascunde însă, cruzimea exploatatorului care impune condiţii neomenoase de muncă angajaţilor. Patronii nu se sfiesc să recurgă la mijloace de represiune atunci când muncitorii încearcă să obţină o îmbunătăţire a vieţii lor: „Şi reprimam, şi reprimam..." Discursul patronului face aluzie la evenimentele din februarie 1933, când muncitorii ceferişti de la Atelierele „Griviţa" Bucureşti au organizat o grevă având drept scop ameliorarea condiţiilor de muncă. Gheorghe Gheorghiu-Dej, deşi se afla în închisoare, a fost pus sub acuzare ca unul dintre instigatori.

Poezia cultivă ura împotriva duşmanului de clasă: „El tace. Îl privesc cu ură"; „O de-aş putea să mă calmez". Foştii stăpâni uneltesc împotriva regimului, comit acte de sabotaj din umbră, aţâţă la ura de rasă, răspândesc zvonuri alarmiste („Nu-s mort, s-o ştii. Par mort, dar nu-s. / Nici singur nu-s.").

---

[4] *Limba română. Manualul unic pentru clasa a VII-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1949, pp. 246-248.

[5] Françoise Thom, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 109.

[6] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951, p. 178.

Ultimele două strofe reprezintă răspunsul celui exploatat în regimul capitalist. Duşmanii poporului nu dorm, de aceea este nevoie de vigilenţă în perioada de construire a socialismului: „Azi ştiu că duhul tău nu doarme". În orânduirea comunistă bunurile sunt ale oamenilor muncii şi de aceea cei care se opun efortului de construire a noii societăţi trebuie denunţaţi.

Poezia are un caracter agitatoric şi mobilizator specific epocii: „Dar fii pe pace, avem arme / Şi ac de fiece cojoc." Registrul imaginarului este unul grotesc: „mort luxos", „jupoi şi sug", „chip de ucigaş", „prunc rahitic", „leş verzui". De altfel, proletcultismul operează în două registre stilistice: feeric (în care sunt proiectate prezentul şi viitorul) şi coşmaresc (pentru trecut).

În comunism, literatura se adresează maselor, vorbind limba cea mai simplă. Poezia nu-şi permite rafinamente expresive şi din acest motiv textul Mariei Banuş foloseşte imagini şi metafore limpezi.

Unul dintre obiectivele ideologice ale literaturii după instaurarea regimului comunist îl reprezintă lichidarea definitivă a elementelor capitaliste. *Patronul* este o poezie care se înscrie în campania propagandistică de înfierare a celor identificaţi ca elemente ostile regimului. Elevii sunt supuşi îndoctrinării prin intermediul acestui text, ridicol astăzi, introdus în programa şcolară obligatorie pentru clasa a VII-a elementară din 1949.

Pentru pace[7] de Ion Brad

Ion Brad este unul dintre poeţii înregimentaţi, care promovează în poeziile sale valorile comuniste. Poezia *Pentru pace* cântă viaţa nouă şi unul dintre simbolurile ei cele mai pure: pacea. De altfel, sub pretextul salvării umanităţii, societatea comunistă este mobilizată permanent în campanii în favoarea pacifismului: „reprezentanţii lagărului socialist sunt campionii păcii, în măsura în care adversarii lor sunt aţâţători de război. Duşmanul fictiv încarnează toate principiile negative: imperialist, el oprimă popoarele; militarist, el compromite pacea etc."[8] Foarte multe texte din manualele de literatură română au ca temă lupta pentru pace.

Deşi publicată într-un manual din 1977, surprindem în poezia lui Ion Brad reminiscenţe ale realismului-socialist. Astfel, viziunea asupra istoriei şi asupra realităţii este dihotomic-maniheică. Trecutul este reflectat în culori sumbre, prezentul în nuanţe luminoase, iar viitorul în tonalităţi paradisiace.

Textul se construieşte sub semnul întrebării retorice: „De ce sunt pentru pace eu?" Poetul pune în opoziţie viaţa chinuită a copiilor din trecut cu viaţa luminoasă a copiilor ce trăiesc în prezentul comunist: „Nu-i nici un sfert de veac de când, / Copil, plângeam pe acest pământ / Sub toamna aspră ca un bici, / Purtând în braţe fraţii mici." Poetul face aluzie la familiile sărace, cu mulţi copii, în care fraţii mari îi cresc pe cei mici.

Societatea comunistă a depăşit trecutul retardat într-o nouă etapă a mersului înainte: „Şi uite astăzi cum se joacă / La creşă-n leagănul curat, / Feriţi de ploi şi promoroacă / Zglobii, copiii mici din sat." Aceste versuri care intenţionează să glorifice marile realizări comuniste, nu fac altceva decât să amintească una dintre realităţile sumbre ale epocii (copiii sugari sunt duşi la creşă de la trei luni pentru ca mamele lor să se întoarcă în câmpul muncii).

În următoarele versuri poetul surprinde efortul făcut de poporul muncitor pentru construirea socialismului în republică: „Aici în jur ni se desface, / Ca în pădurea fermecată, / O ţară cu privelişti noi, / Clădite zi de zi de noi."

---

[7] Constanţa Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, pp. 30-31.

[8] Françoise Thom, *op. cit.,* p. 49.

Scopul politicii de partid îl reprezintă creşterea bunăstării întregului popor şi crearea unei noi calităţi a vieţii. Scriitorul militează în acest spirit pentru viitorul fericit al omenirii: „În veci să nu mai fie / Copii fără copilărie."

Calitatea scriiturii lui Ion Brad lasă mult de dorit. Unele versuri sunt slabe sau chiar lipsite de sens: „Nu sunt palate de argint / Să-şi cânte singură cântarea, / Dar viaţa noastră clocotind, / Îşi cântă cântecul, ca marea."; „Ca pacea s-o simţim aproape, / Cu mii de tineri strajă stau".

Şi acest text, tributar liricii de propagandă, demonstrează lipsa unei graniţe de demarcaţie clare între ideologie şi artă în comunism.

Dragoste supremă[9] de Victor Tulbure

Poezia *Dragoste supremă* de Victor Tulbure, publicată în manualul de limba română pentru clasa a VI-a din 1988, este un vehicul al inoculării ideologiei comuniste. Autorul, foarte des publicat în manualele şcolare din perioada comunistă, aparţine categoriei scriitorilor „angajaţi", care au produs multă poezie conformistă. *Dragoste supremă* nu face excepţie, valoarea estetică a textului fiind redusă.

Poezia lui Victor Tulbure se înscrie într-o linie patriotardă, caracteristică perioadei în care a fost scrisă (cuvântul „România" încheie ultimul vers al fiecarei strofe). De altfel, patria socialistă, partidul unic, poporul comunist sunt teme lirice cu repetare neobosită în epocă.

Un obiectiv al politicilor educative şi de propagandă ale partidului îl reprezintă transmiterea unor false reprezentări naţionale cu ajutorul poeziei şcolare. Realitatea este deformată şi în acest text pentru a corespunde aşteptărilor de ordin ideologic: „Din holde urcă-n slavă ciocârlia...", „Bătrânii munţi veghează-n culmi de dor / Şi Dunărea le-ngână veşnicia...". Imaginea ţării este idilică, România este un adevărat paradis terestru. Roşul macilor se asociază cu galbenul holdelor şi cu albastrul aurorei pentru a reface simbolic culorile tricolorului românesc. Fiecare strofă accentuează sentimentul de mândrie naţională: „O inimă, atât avem în piept. / Ea bate numai pentru România!"

Fiecare afirmaţie este orientată, iar poezia capătă valenţe pedagogice: „Atât avem pe lume: un popor / Stăpân pe soarta sa în România!" Nu lipseşte trimiterea spre miturile comuniste ale progresului şi ale viitorului de aur: „E drumul nostru luminos şi drept!", „Masive porţi de aur se deschid. / Îi ducem viitorului solia." Dimensiunea mobilizatoare a textului este reflectată de cultul entuziasmului şi al optimismului.

Afirmarea libertăţii în interiorul sistemului („libertăţii i-am nălţat făclia") este mai mult formală decât reală.

Sesizăm o anumită gradaţie ascendentă în textul poeziei. Punctul de vârf este atins în ultima strofă care glorifică Partidul, scris cu majusculă. În studiile sale dedicate literaturii în perioada comunistă Eugen Negrici pleacă de la premisa că ideologia comunistă este o religie fără Dumnezeu, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură. Partidul joacă în acest context rolul de „biserică ocrotitoare"[10]. Ultimele două versuri surprind, fără să îşi propună, esenţa societăţii totalitare: „Atât avem pe lume: un Partid / Şi îl urmează toată România!"

Din sloganul lansat la sfârşitul anilor '70 „Partidul, Ceauşescu, România" în această poezie lipseşte un termen important (conducătorul). Sloganul, ce va răsuna până în 1989,

[9] Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988, p. 366.

[10] Eugen Negrici, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995, p. 7.

reprezintă expresia ideologică a unităţii dintre partid, conducător şi popor. În ordonarea celor trei termeni se recunoaşte uşor în poeziile din manualele şcolare întâietatea acordată partidului şi liderului său.

Ideologia comunistă îşi dezvăluie prin intermediul poeziei pentru copii publicate în manualele de literatura română tendinţa de a corecta realitatea şi de a proiecta un viitor luminos.

BIBLIOGRAPHY

1. **Butoi, Mihaela; Constantinescu Dobridor, Gheorghe,** ***Limba română. Manual pentru clasa a VI-a***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988;
2. ***Citire. Manual pentru clasa a IV-a***, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1960;
3. **Cordoş, Sanda,** ***Literatura între revoluţie şi reacţiune***, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002;
4. **Gheorghiu-Dej, Gheorghe,** ***Articole şi cuvântări***, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951;
5. **Iliescu, Constanţa; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela,** ***Citire. Manual pentru clasa a IV-a***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977;
6. ***Legea educaţiei şi învăţământului*** în **„Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România”**, Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, pp. 1-20;
7. ***Limba română. Manual unic pentru clasa a VII-a elementară***, Editura de Stat, Bucureşti, 1949;
8. **Maliţa, Liviu,** ***Ceauşescu, critic literar***, Editura Vremea, Bucureşti, 2007;
9. **Negrici, Eugen,** ***Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă***, Editura Pro, Bucureşti, 1995;
10. **Thom, Françoise,** ***Limba de lemn***, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005;
11. **Vasile, Cristian,** ***Literatura şi artele în România comunistă: 1948-1953***, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

POETRY AND WAR IN THE SHORT STORY FIREWORKS BY GRAHAM SWIFT

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the theme of poetry and war in the short story Fireworks by Graham Swift, which was recently published by the New Yorker Magazine in the January 17, 2022 issue. The paper will underline the old relationship between poetry and war, starting from Homer, due to the connection between heroism and the way stories were passed on orally in the past. The usual theme of public and private lives and the ways in which they are influenced by war is also present in Swift's short story. However, in what ways are the characters' behaviours heroic or even collectivist? The paper will also identify means by which Swift's language in the short story is, at times, poetic. War itself was made beautiful by the poets (Monroe 1914: 237).

Keywords: public life, private life, history, individualism.

In his most recently published short story, *Fireworks* in the January 17, 2022 issue of the *New Yorker Magazine*, Graham Swift deals again with the theme of war and its impact on both levels of history and at the level of the individuals. This theme has been present throughout his previous works: "Swift constantly interweaves the personal and the historical" (Malcolm 2003: 21). In his works, the central issue is that "Almost no major character in Swift's novels is not affected in some way by twentieth-century warfare, especially by the Second World War." (Malcolm 2003: 20). For this to happen, the characters do not even need to take part directly in the war, an aspect which is visible in *Fireworks*. Even though the war happens elsewhere, even though it is in the background, the changes it brings to the characters' lives are visible, and they are explored by Swift's short story.

The fact that "Swift's emphasis on war is because wars – with their enourmous upheavals and savage destruction – show the brute force of history in clear terms." (Malcolm 2003: 21) is expressed through the frequently repeated phrase throughout the short story, "The world might be coming to an end", in several variants, such as: "Cheer up, it's not the end of the world.", "Is the world going to end, Frankie?", "It wasn't the end of the world." (Swift 2022) The war is a powerful, destructive force which could mean "the end of the world" in the sense that it can bring along the tragedy of so many lost lives, as well as lasting changes in both public and private histories. The phrase "the end of the world" expressed the magnitude of the event. Wars are generally landmarks in history and agents of change. The events triggered by wars on a larger scale also have correspondents on the small scales of the individuals' lives. In *Fireworks*, due to the issues at political level in 1962, the Cuban missile crisis, a confrontation between the United States and the Soviet Union during the Cold War when they came very close to engaging in nuclear conflict, the private lives of the characters are affected. While the event at a large, public, political scale is acknowledged in significance, there is also another event, at individual and family level: Sophie's wedding, which might be called off due to the problem of the world

ending. Both events are associated with the world that might be coming to an end, since both events are, at their scale, significant, life-changing events. At work, with respect to the wedding, Sophie's father is asked as follows: "Big event getting near, eh, Frank?" Therefore, Frank, Sophie's father, decides that the wedding is too important to be postponed because of the news about the war: "No one's calling off my daughter's wedding just because the world's going to end." (Swift 2022). Throughout the short story, the two events, public and private, will be presented in parallel, and both will receive associations to the end of the world.

Before contemporary times, everything would be set aside in favour of a war or of a possible war. In the past, public events were given priority over private ones. War and poetry have been associated together since the time of Homer:

> Homer has been called the Bible of the Greeks. These two, the Iliad and the Odyssey, were certainly their traditional books par excellence. They offered a vivid picture of their heroic past, where fact merged indissolubly into fiction, but each enjoyed the truth of high art; they offered a living panorama of their Olympian religion, now serious, now gay and mocking; more important, a panorama of men and manners, and a vision of nature almost incidental to man the foreground, but seen with an intense awareness and enjoyment. They were recited at public gatherings, they formed the staple of education for several centuries, were learnt by heart, and passed into the common stock of knowledge and feeling and conduct. (Harrison 1960: 9)

In the above quotation, we can notice several issues that are of relevance to the further discussion of the short story *Fireworks*: first, the presentation of the theme of war using the poetic genre. The short story *Fireworks* is also presenting this theme from the perspective of lyricism, by using the genre of poetic prose. Second, the association of war and poetry with Homer is a heroic one. In the short story, the way public events in history such as wars can be heroic is questioned, since in this short story individual happiness is affected by the war. We can notice a contrast between individualism, which places at the centre the well-being of the individual, and collectivism, which is concerned with the good of the entire community. However, Swift gives both these dimensions equal importance. Both war and wedding can mean the end of the world, at a very high emotional level. Both events are invested with very high emotions. The grandeur of war as a public event and as an event able to mobilize nationalist feelings is balanced by the importance of individual life events in Swift's short story. We could relate the lack of authority of war over personal events with the following observation by Lea (2020: 229): "Swift's concern with modernity's gradual abandonment of doctrinaire narratives of authority and the impact of that on the process of identity formation within and without a framework of social reference reveals him as a profound and expansive thinker on the nature of contemporary being." At the same time, the genre of poetic prose is used in the short story in a similar way to parallel the tone of Homer's work: "now serious, now gay and mocking" (Harrison 1960: 9). The beginning of the short story sounds serious: "It was late October, 1962. Russian missiles were being shipped to Cuba. Kennedy was having words with Khrushchev. The world might be coming to an end." (Swift 2022) The short story, through the first sentence, informs readers regarding the time when the action takes place, and, through the second sentence, it suggests the seriousness, large scale and tragedy that is implied by such an event. Whereas in the past war had a heroic image, now in the short story it implies an image of destruction. The care for individual-scale events brings along a

feeling of mocking of the seriousness of war: “The wedding did happen. The end of the world didn’t.” (Swift 2022). Sophie appears to be spoiled in her concern for her own wedding, while the news of war linger by in the background. She shuts herself in her room, upset that the possible upcoming war and political issues of public life could interfere with her big event. We also hear Frank’s opinion of the bridegroom, as he wonders if the bridegroom is scared and maybe hiding under a table, which is not a heroic image at all. The father of the bridegroom wonders what if the guests may not show up. The war, in his words, is referred to as the “situation” (Swift 2022). However, Frank decided to go on with the wedding in spite of all the issues posed by the war. He seems to fight his own war, which is here synonymous with inner conflict, or dilemma, or even opposition from others’ thinking. War is treated here as an obstacle in the way of individuals’ happiness, and it is defeated, as the wedding finally takes place. In the past, all the energies would be gathered for fighting in the public event, yet in the short story they are concentrated on succeeding with the private event. The war is not portrayed as heroic, and it is not portrayed, after all, as a concern of the common individual, except for in the form of an obstacle. Fear is a feeling associated with war as well, up to a point, which coincides with the anxiety of organizing major life events, leading to major changes. Anxiety about wedding preparations is suggested by the following sentence: “People could get into total flaps about weddings.” (Swift 2022). The major life change is expressed by drawing a parallel with the idea of the world ending: “Sophie had left them. They’d known it would happen one day. It wasn’t the end of the world.” (Swift 2022). Sophie, the spoiled young girl, is portrayed at her wedding as growing more mature: “She was spectacularly dressed. Days before, she’d shut herself in her bedroom. Now it was as if she’d stroked his wrist and said, ‘Everything will be all right, Dad.’” (Swift 2022). The contrast between her past and present behaviour is expressed in just a few sentences, briefly and concisely.

The entire short story consists, at the level of form, of brief statements about the characters, and it appears that they contain nothing more, nothing less than needed for the reader to understand what is happening and what the meaning of those incidents are for the entire story and for the characters. The style seems to be pruned of unnecessary words. Any word chosen adds to the weight of the story and to the sharing of the characters’ emotions. For example, in the fragment chosen below, we can see the brevity of all actions, and also their relevance:

> “Sophie’s shut herself in her bedroom. She won’t let me in. She’s in tears. We were going to collect the dress this week.”
> “Well, collect it.” (Swift 2022)

Sophie’s actions are described briefly and meaningfully, while Frank’s decision, to continue the preparations for the wedding, follows.

In another example, we can see the contrast between the expectations and dreams about planning the event of the wedding, and the interference of the war, which could lead to postponing the wedding:

> “Big event getting near, eh, Frank?”
> But now, apparently, the end of the world would intervene. (Swift 2022)

The conciseness of each phrase and word, and the associations it triggers reminds of the tradition of haiku poems. The language is very vivid and charged with emotion. One more aspect in common with haiku of the short story *Fireworks* is that both deal with the correspondence between particular and universal: "Haiku may be regarded as a relation of the particular with the universal. Whereas most poetry is dependant on metaphor, with the affective force of the imaginative comparison determining its success, haiku, in its uniqueness, is constructed upon an "absolute metaphor" of the natural particular and the universal." (Ross 2007: 2) In the short story, the public history could be regarded as the universal, while the private lives of the characters could be regarded as the particular. The move from large to small is visible in the short story, and it is a clear distinction in the mind of the readers.

"Will it come to an end before the wedding?" (Swift 2022) is Sophie's father's question, regarding the state of the world due to the political turmoil. Readers can feel the deep concerns about the importance of the event in the life of two families, which, juxtaposed with the importance of an incoming war does not fade in significance. Readers cannot blame the characters for sticking to their individual wishes, dreams, and values, since anyway they will continue their lives after the political situation ends. While Sophie's father might feel guilt over his concern about the private life event, as the previous question is followed by another one, "Had she really said that?" (Swift 2022), the readers sympathize with him. Frank is the main narrator of the short story, through the use of the third person. He is portrayed as a man who should take certain decisions, and answer various characters around him about the situation of the wedding and about the situation of the world. Everyone seems to expect from him a solution, or at least an answer. Faced with so many problems from the relationships in his family and in the family of the bridegroom, Frank seems to be taking the right, strategic decisions. He tries to solve the issue with his daughter, by allowing the wedding preparations to continue. He does his best to solve the situation within the families in a peaceful and effective way, so that the event happens and everyone is happy. Frank could be regarded as a hero in a private life's war, since his manoeuvers and decisions prove to be successful for the accomplishment of everyone's goal. In the second part of the short story, after the change in their lives, with Sophie living independently with her husband, Frank takes some time to enjoy Bonfire Night with some neighbours and friends. Frank has some connection with war, however, through his "wartime flying jacket" (Swift 2022), which he wears both at his daughter's wedding, and for the fireworks celebration of Guy Fawkes' Night. The jacket from the wartime is used as a celebratory act. However, Frank also wears his wartime flying jacket as a simple jacket, since it is a good one, in his opinion, even for household activities. The use of his old flying jacket for activities such as "sweep the leaves from the back lawn, wash the car, climb up a ladder to clear out the gutters" suggests the idea that heroism and war are growing more and more apart. The glamour of the war has worn down, just like the old military jacket has grown old and is used for other purposes.

The heroism of war is connected with the fact that "Kings and artists have united to give war its glamour" (Monroe 1914: 237). The tradition of heroism goes back to the way poets and kings have presented it across the ages: "Poets have made more wars than kings, and war will not cease until they remove its glamour from the imagination of men" (Monroe 1914: 237).

In this short story, Swift shows how conceptions about the war can change over time, through the characters' deeds. Frank still wears his jacket in a celebratory manner at the wedding and on Bonfire Night, where he celebrates his personal victory by managing to organize the

wedding in spite of all obstacles, in the first case, and, in the second case, where he manages to please himself, and do as he himself pleases, since Guy Fawkes' Night has been his favourite celebration since childhood. However, in his everyday life, the military jacket has no heroic associations, suggesting that becoming excited about the war and fighting for its causes has faded away with time. With Frank, the enthusiasm about being a war hero may have faded with age, as he found that other aspects of life mattered more, such as his family. With the passage of time in various ages, wars have lost their appeal since the focus was moved away from heroism and more to their destructive potential. Poets made war beautiful (Monroe 1914: 237), yet this beauty could be regarded as part of ideology. In time, ideologies change, together with values.

Another issue is, however, coming into the foreground here. According to Janik (1989: 74), in Swift's novels *The Sweet-Shop Owner*, *Shuttlecock* and *Waterland* "there runs a concern for the meaning of history, in itself and especially in contrast with the immediate present, the Here and Now", which is also found in the short story *Fireworks*. In the short story, the concern is left to the readers' interpretation, since it is not expressed directly, but only suggested through the refrain-like phrase of the world coming to an end, as well as through the preoccupations of Frank, as he puts together war and the wedding in his reflections and discussions with the other characters. The short story focuses more on the here and now, which becomes synonymous with individual happiness and concerns. Since the characters are in a setting where the war is only in the background, they will focus, naturally, on their own situation. While the short story begins with the Cuban missile crisis, it ends with Frank being concerned with drinking Scotch for breakfast, after Guy Fawkes' night. The very title of the short story, *Fireworks*, suggests the ephemeral, and thus there here and now. The entire short story works by suggestion. It only presents images, thoughts, words, characters' actions, and the reader is left to interpret them and philosophize over them. Haiku poems work in this similar way, by presenting images and by letting the reader make the connection between the two juxtaposed parts, or to remark the contrast. The short story could also be regarded as a play, where the characters and the action are let to run their course. However, the particularities of the language lean more towards the lyricism of Asian origin of haiku poetry. The facts are presented clearly, without much figurative language. The phrase having to do with the end of the world gains, as the short story progresses, more and more associations and looks like a repetition in a Western poem. At the same time, this phrase has also become something usual in everyday language, and the reader is made aware of this when in the beginning, through Frank's perspective, readers hear: "It was a common remark: 'Cheer up, it's not the end of the world.'" Here, Swift plays with the boundaries between poetic and everyday life language, where some phrases have lost their poetic appeal through frequent usage.

The Victorian essayist Thomas Carlyle wrote about the importance of the individual's role in history (Carlyle 1993). Dhúill (2017: 30) mentions Carlyle's statement that "The History of the World is but the Biography of Great Men." What is more, according to Dhúill (2017: 30), "The *On Heroes* lectures" by Carlyle "cast history itself as a heroic narrative of struggle and leadership in which personality, individual achievement, self-actualization, and self-overcoming are the driving forces, and the structural, material, and social factors determining historical change are effectively written out." Graham Swift has reversed this explanation of the individual's struggle to the interest of his own family and close ones, as well as to himself in *Fireworks*. Frank struggles for the wedding to happen in spite of the end of the world associated with the war, and then he fights for his dream of enjoying Bonfire Night. The title *Fireworks*

could suggest the ephemerality of being a hero, regardless of the scale, public or private. Frank is like a hero, since he manages to make the wedding happen in spite of all the obstacles; however, at the end of the short story, he is simply someone who is thinking about drinking Scotch at the end of the party. The passage from the individual as hero in history, due to actively participating in the war to the common man, who is mostly concerned about his own life is visible in the character of Frank. With the passage of time, values have become old, and fighting as a hero has become questioned. No significance is attached to thinking about the war as something heroic. At the same time, the Cuban missile crisis is a large-scale conflict, between the great powers, over which the common man has no influence at all. The short story presents the characters as if they have understood that there is no purpose in their thinking too much over the political issues, since they cannot do anything about them. As a result, they focus on what they can do in their own everyday lives. In the meantime, they are also aware of the large scale and impact of the conflict, since they refer to it as the world ending throughout the short story.

The war in the short story by Graham Swift is not seen as a heroic one. It is present directly from the beginning of the short story, yet it is portrayed as a historical, abstract event, and later becomes an obstacle in the way of achieving the characters' dream event, Sophie's wedding. It is seen as an external obstacle that is not given over much thought, except as it being "the end of the world" (Swift 2022). However, through the efforts of Frank, the war is not an obstacle to the wedding's taking place as planned. The superpowers and their conflicts could interfere with various aspects in common citizens' lives. However, up to an extent, the individuals can live their lives unaffected by large-scale historical events, although the threat still exists over their private lives.

The poetic language which is applied to Swift's prose in *Fireworks* consists of repetition, and "tropes of metaphor and simile" (Kangasharju 2022, Wilson & Dymoke 2017). The main repetition is related to variations of "the end of the world", which also functions as a metaphor for war, as well as for destruction and various issues at the level of the family and of the individuals' lives. The simile between war and the end of the world runs throughout the short story, in the form of associations prompted from the reader. What is important is that "Poetry evokes emotions" (Johnson-Laird and Oatley 2022). The short story evokes emotions, and also a poetic frame of mind due to the structure of the sentences and to the weight of the words. Each word is carefully chosen, and carries associations that resonate with the readers. Both poetry and prose can create emotional associations for the readers, and this can be seen in the present short story. According to Johnson-Laird and Oatley (2022), "novels and other narratives can evoke emotions, much as if readers were experiencing the events for themselves (see, e.g., Oatley, 1994, 2004, 2011). So, readers experience basic and complex emotions, and can have sympathy for characters and empathize with them (Cupchik et al., 1998). Models of the contents of many poems evoke basic emotions." The main emotions in *Fireworks* are related to facing extreme situations, which can be called "the end of the world" in both public and private history. At the same time, the private sphere gains more importance in this short story, showing how events resonate with each other, but for the individuals there is their own private universe they should be concerned with.

Graham Swift brings in his short story *Fireworks* a new interpretation of the relationship private and public histories. Until this short story, individuals were part of history; now, we can notice the movement towards an individualist mindset. At the same time, Frank's concern with the family shows a collectivist mindset at the level of the relationships with close persons.

Concern with wars reflects a collectivist mindset, as well as a nationalist and patriotic mindset. However, the decisions taken in the public sphere are part of a much larger sphere that includes the individuals that are civilians and that have nothing to do with them. What is more, all events which look large scale events at a given moment, be they from the public or from the private life, are, as suggested by the title, *Fireworks*, meaning that they are ephemeral and the situation will soon calm down after a while.

BIBLIOGRAPHY

Carlyle, T. (1993). *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*. University of California Press.

Cupchik, G. C., Oatley, K., & Vorderer, P. (1998). Emotional effects of reading excerpts from short stories by James Joyce. *Poetics, 25*, 363–377.

Dhúill, Caitríona Ní. "World History as Heroic Biography: Thomas Carlyle's 'Great Men'". *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*, edited by Wilhelm Hemecker and Edward Saunders, Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, pp. 30-34. https://doi.org/10.1515/9783110516678-008

Harrison, F. E. (1960). Homer and the Poetry of War. *Greece & Rome*, *7*(1), 9-19.

Janik, D. I. (1989). History and the "Here and Now": The Novels of Graham Swift. *Twentieth Century Literature*, *35*(1), 74-88.

Johnson-Laird, Oatley, Philip N. Keith, How poetry evokes emotions, Acta Psychologica, Volume 224, 2022, https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2022.103506.

Kangasharju, Arja, Ilomäki, Liisa, Lakkala, Minna, Toom, Auli, Lower secondary students' poetry writing with the AI-based Poetry Machine, Computers and Education: Artificial Intelligence, Volume 3, 2022, https://doi.org/10.1016/j.caeai.2022.100048.

Lea, D. (2020). Graham Swift. *The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*, 229-239.

Malcolm, D. (2003). *Understanding Graham Swift*. University of South Carolina Press.

Monroe, H. (1914). The poetry of War. *Poetry*, *4*(6), 237-239.

Oatley, K. (1994). A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics, 23*, 53–74.

Oatley, K. (2004). Scripts, transformations, and suggestiveness, of emotions in Shakespeare and Chekhov. *Review of General Psychology, 8*, 323–340.

Oatley, K. (2011). *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Ross, B. (2007). The essence of haiku. *Modern Haiku*, *38*(3), 51-62.

Swift, Graham. (2022). *Fireworks*. The New Yorker Magazine, January 17, issue. Available online at: https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/17/fireworks

Wilson, A., & Dymoke, S. (2017). Towards a model of poetry writing development as a socially contextualised process. *Journal of Writing Research*, *9*(2), 127–150. https:// doi.org/10.17239/jowr-2017.09.02.02 15.3.2021

TREATMENT OF TIME AND MEMORY IN WAITING FOR GODOT

Dana Carmen Zechia
Lecturer, PhD, „Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: The distinction between clock time and subjective time is one of the themes of the play, 'Waiting for Godot'. The passage of time is not absolute but relative to one's mental condition. The tramp's doubt about 'time' makes the doubt their existence and their identity also. Their main problem is to make time pass in such a way that they are the least bothered by it. In the play neither time nor existence, nor reality, nor memory, nor the past has any meaning or significance. Acts are meaningless, time does not flow consecutively, memory seems deceptive, existence is an impression or perhaps a dream, happiness is acutely absent. The tramps, Vladimir and Estragon are on the point of being hollow men in a possibly hollow universe.

Keywords: absolute time, mental condition, emptiness, uncertainty, temporal structure

Waiting for Godot is a tragicomedy in two acts written by the Irish writer Samuel Beckett and published in 1952 in French as *En attendant Godot*. *Waiting for Godot* was a true novelty in drama and the Theatre of the Absurd's first theatrical success.

The play consists of conversations between Vladimir and Estragon, who are waiting for the arrival of the mysterious Godot, who continually sends word that he will appear but who never does. They encounter Lucky and Pozzo, they discuss their miseries and their lots in life, they consider hanging themselves, and yet they wait. Often perceived as being tramps, Vladimir and Estragon is a pair of human beings who do not know why they were put on earth; they make the tenuous assumption that there must be some point to their existence, and they look to Godot for enlightenment. Because they hold out hope for meaning and direction, they acquire a kind of nobility that enables them to rise above their futile existence.

The distinction between clock time and subjective time is one of the themes of the play, 'Waiting for Godot'. The passage of time is not absolute but relative to one's mental condition. The tramp's doubt about 'time' makes the doubt their existence and their identity also. Their main problem is to make time pass in such a way that they are the least bothered by it. In the play neither time nor existence, nor reality, nor memory, nor the past has any meaning or significance. Acts are meaningless, time does not flow consecutively, memory seems deceptive, existence is an impression or perhaps a dream, happiness is acutely absent. The tramps, Vladimir and Estragon are on the point of being hollow men in a possibly hollow universe.

A life which is characterized by a complete aimlessness may be called a 'life without time'. Time springs from the man's needs and from his attempts to satisfy them. Life is temporal only because needs are either not yet satisfied or goals have already been reached, or objectives are still at one's disposal. Now in Estragon's and Vladimir's lives, objectives no longer exist. For this reason in the play time does not exist either, and that is why events and conversations are going in circles. After a while this circular movement gives the impression of being stationary, and time appears to be standing still.

Keeping in mind the concept of time, Beckett presents the second act which is but a slightly varied version of the first. In the second he does not offer anything new or startling. We are deeply surprised to see that scenes repeat themselves, and none of the characters is aware of this repetition. They suffer a complete loss of memory, and even when reminded of it, they remain incapable of recognizing that their experiences or conversations are merely repetitions of yesterday's events or talk.

The two tramps, Estragon and Vladimir invent games to pass the time. Our playing of games is similar to taking off shoes and putting them on again, our everyday existence, too, is nothing but playing of games without real consequences. When Pozzo and Lucky enter the scene, the tramps look upon them as privileged beings, because they are the champions of time.

To sum up, it is in the act of waiting that we experience the flow of time. When we are active, we tend to forget the passage of time, but if we are waiting passively, we are confronted with the action of time itself. The tramps wait for Godot whose coming will bring the flow of time to a stop. In the modern age man has to race hard against time. In an Absurd drama, however, the dramatic characters are separated from the world, living in no-man's-land. They have shifted from sanity to madness, for no human mind can face squarely the terrible condition of the human predicament.

Time does not exist. As the play progresses, time moves fast, and the development of it has shed their human qualities and lives in the meaningless, emptiness of nothingness. Such men are not at all particular about time. "Time has stopped", says Vladimir when Pozzo tries to look up the time from his watch.

That explains why the first Act of Waiting for Godot is repeated in the Second. Nothing is changed; nothing new happens; characters forget what they have said or heard in the earlier scenes; the language is repeated. If told, that they are doing the same thing or talking the same thing over again, they seem to be in blissful ignorance. For Vladimir and Estragon no purpose in life exists. But since everything is repeated, we feel that time is not moving. In fact, everything in the play has stopped. As the situations and the dialogues are being repeated, nobody seems to notice it. For everybody has lost his memory. The two tramps suggest that they should move, and yet they remain transfixed and as if terrified.

Vladimir and Estragon still device ways and means to kill the time, so that their 'waiting for Godot' may be less dull and monotonous. They, therefore, indulge in idle talks; they play at being Pozzo and Lucky; they do the tree; they resort to antics and take physical exercises.

The two tramps wishfully think that they are keeping up some action. But it is not action worth the name. Beckett seems to point out that Vladimir and Estragon are the representatives of the people of the modern age, who move about and talk incessantly and feel that they have some activities, but critically examined, they are nothing. Vladimir and Estragon improvise pastimes, which are all mechanical. The audience watching their pastimes and activities are made aware that their activities and pastimes are equally mechanical and useless.

Pozzo and Lucky are, however, conscious of time. Pozzo loses his watch, and Vladimir, Estragon and Pozzo frantically move about in search of the lost watch. Pozzo at last recalls that he has left his watch in his manor. But he has also lost his memory, for only a few minutes ago, he did consult his watch to "observe his schedule."

As Pozzo becomes blind, he can no longer look up the time from his watch. He says ruefully: "The blind have no notion of time; the things of time are hidden from them too." He, thus, is on the same platform with Estragon and Vladimir. To Estragon, today, tomorrow, and

yesterday are alike. Vladimir's condition is not that bad, but he wonders how in the course of a day the true, by the side of which they are waiting for Godot, could have burgeoning leaves.

Closely related to the Modernist and Postmodernist aspects of Beckett's play is its conception of time, an issue of fascination to Modernists and Postmodernists alike. Perhaps the most important thing about time in the play is that it is uncertain. All of the characters (and thus the audience, as well) are unsure of exactly when the play is taking place. The time period of the play is unclear, as is the relative chronology of the play's events. Vladimir is rather sure that act two is one day after act one, but all the other characters disagree. Moreover, everyone except for Vladimir seems to have forgotten the events of act one by the time act two begins. In act two, Vladimir and Estragon even disagree over what time of day it is.

Amid all this uncertainty, the one thing that seems certain is that time is recursive in *Waiting for Godot*. That is, the same events occur again and again, while characters also repeat themselves. As Pozzo and Estragon forget their immediate past, they end up repeating much of act one in act two. Vladimir and Estragon wait in the same place, where the same two people (Lucky and Pozzo) encounter them, and where a boy delivers the same message from Godot. Vladimir himself wonders to what degree the events of act two are an exact repetition of those in act one, as he asks whether Lucky and Pozzo are the same characters from the previous day, and whether it is the same young boy, or a different one. The boy claims to be a different boy from that of Act One, and Pozzo does not remember Vladimir or Estragon, but given all of the forgetfulness in the play, Vladimir's questions remain unanswered.

With this strangely repetitive temporal structure, the characters of *Waiting for Godot* are trapped within an infinite present time. "Time has stopped," says Vladimir in act one. Indeed, the ending of the play seems somewhat arbitrary. It could have continued on for however many acts, endlessly repeating, as Vladimir and Estragon endlessly await the arrival of the mysterious Mr. Godot. Moreover, it is not clear that the beginning of the play was really the beginning of this story. How many days did Estragon and Vladimir come to the same part of the road and have essentially the same conversation before the day of act one?

Closely related to the Modernist and Postmodernist aspects of Beckett's play is its conception of time, an issue of fascination to Modernists and Postmodernists alike. Perhaps the most important thing about time in the play is that it is uncertain. All of the characters are unsure of exactly when the play is taking place. The time period of the play is unclear, as is the relative chronology of the play's events. Vladimir is rather sure that act two is one day after act one, but all the other characters disagree. Moreover, everyone except for Vladimir seems to have forgotten the events of act one by the time act two begins. In act two, Vladimir and Estragon even disagree over what time of day it is.

Amid all this uncertainty, the one thing that seems certain is that time is recursive in *Waiting for Godot*. That is, the same events occur again and again, while characters also repeat themselves. As Pozzo and Estragon forget their immediate past, they end up repeating much of act one in act two. Vladimir and Estragon wait in the same place, where the same two people (Lucky and Pozzo) encounter them, and where a boy delivers the same message from Godot. Vladimir himself wonders to what degree the events of act two are an exact repetition of those in act one, as he asks whether Lucky and Pozzo are the same characters from the previous day, and whether it is the same young boy, or a different one. The boy claims to be a different boy from that of Act one, and Pozzo does not remember Vladimir or Estragon, but given all of the forgetfulness in the play, Vladimir's questions remain unanswered.

With this strangely repetitive temporal structure, the characters of *Waiting for Godot* are trapped within an infinite present time. "Time has stopped," says Vladimir in act one. Indeed, the ending of the play seems somewhat arbitrary. It could have continued on for however many acts, endlessly repeating, as Vladimir and Estragon endlessly await the arrival of the mysterious Mr. Godot. Moreover, it is not clear that the beginning of the play was really the beginning of this story. How many days did Estragon and Vladimir come to the same part of the road and have essentially the same conversation before the day of act one?

Memory is fundamentally the ability to recall and reinterpret the events of one's past. It frames and alters our comprehension of the human experience; it defines our understanding of time itself. Being a key component of what it is to be human it is hardly surprising that over the past century countless playwrights have utilized the concept of memory to substantialise their own views on humanity itself, but perhaps none have done so quite like Samuel Beckett. In Waiting for Godot it is irrefutable that the human memory was of interest to Beckett – Brown notes that 'the functioning of memory fascinated Samuel Beckett throughout his long life' (Brown, 8) – so it makes sense to examine these two aspects, time and memory, of Waiting for Godot side by side.

The characters' disorientation in their bizarre immediate surroundings seems to be because of their inability to situate themselves due to their diminished memories, and their lack of memory seems to be symptomatic of the absurd world they live in. moreover their inability to recall the previous day leaves the audience wondering how many times Act One has actually occurs; the assumption that every act we see and assume has happened for the first time in the first half of the play is called into question, creating the possibility of an infinite regression of time, where Vladimir and Estragon have been waiting for Godot for longer than we can conceive of. Absurd theatre often creates a world without the formal structure of time that we understand and Beckett's treatment of memory seems to be one of the devices in this play that aids said creation. The men wait for Godot and so their lives mean nothing more than waiting and therefore the total absence of action, so when they declare that they will move in the final lines of the play but 'they do not move' (Beckett, 88) we are hardly surprised.

It is undeniable that as the only character in this play with a presumably fully functioning memory, Vladimir is the only character who can really be argued to have a conscious awareness of the world through his superior memory. The confusion and disorientation that Vladimir increasingly exhibits through Act Two is a direct response to the absurd world he is trapped in. it is only through his memory and awareness that he is led to such frustration that when interacting with the messenger boy he claims with 'sudden violence' that 'you won't come and tell me tomorrow that you never saw me' (Beckett, 86). The author's treatment of memory here fits neatly into the absurdist view that life is both purposeless and futile.

We began by asking how Beckett treats memory and time in Waiting for Godot and we can conclude by asserting that memory and more specifically what the characters remember and what they do not, aids the conception and full realization of the absurd world that Beckett gives birth through his plays. The conclusion could be that the characters have a goal: to demonstrate the audience a world without order, logic and reason. This is to say that the play treats memory and time in such a way that the memories of the characters or lack of thereof, add to the idea of Waiting for Godot as being an absurd play.

BIBLIOGRAPHY

1. Samuel Beckett. The Complete Dramatic Works. London: Faber and Faber; 2006. Print.

2. Martin Esslin, ed. Beckett: Twentieth Century Views. Cambridge: Cambridge University Press; 2004. Print.

3. Brown, A., 'Happy Days and the Theatre of the Absurd'. The Modern Language Review 98.2 (2003): 1-21. Print

EMINESCU'S MODEL IN CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY: MANIFESTATIONS OF THE CREATIVE REVISIONISM

Dorina Rotari
Lecturer, PhD, State University of Moldova

Abstract: The aim of the research is clarifying Eminescu's impact on the evolution of the Romanian literary canon and describing the methods to rewrite Eminescu's work. The main scientific problem addressed in this article consists in the development of a conceptual framework and methodological clarification of the "intra-poetic" relationships in the Romanian literary canon. This reveals Eminescu's impact by arguing the canonical continuity and the "revisionist deviations" realized by the great post-Eminescu poets.

Keywords: "eminescianism", "intra-poetic relationships", Eminescu's model, revisionist methods, rewriting, poetic dialogue etc.

Eminescianismul reprezintă o problemă centrală a istoriei influenţei în literatura română, amplul proces de configurare şi menţinere a modelului eminescian implicând un ansamblu de elemente ce acţionează, (in)conştient, ca valori modelatoare și determină configuraţii literare importante, precum canonul. Elucidarea posterității poetice eminesciene, iar în sens larg a evoluției literaturii române sub impact eminescian, presupune identificarea „abaterilor revizioniste" realizate de marii creatori în raport cu modelul precursor, teama contaminării de eminescianism găsindu-şi expresia în diverse modalităţi de a i se sustrage.

Prin *revizionism,* ca expresie a „anxietății influenței", teoreticianul Harold Bloom înțelege atât originalitatea creatoare, cât și relația tensionată a scriitorilor cu tradiția literară, care are „prioritate" și „autoritate" asupra lor. „Marea literatură, notează Bloom, ține întotdeauna de rescriere și revizionism și se întemeiază pe o lectură care face loc sinelui sau acționează astfel încât să redeschidă vechi opere în fața noilor noastre suferințe"[1]. Autorul american semnalează şase mişcări revizioniste care pun în evidenţă modul cum deviază un poet faţă de altul: *Clinamen* sau *Mepriză poetică*, *Tessera* sau *Împlinire în antiteză*, *Kenosis* sau *Repetiţie şi discontinuitate*, *Demonizarea* sau *Contra-sublimul*, *Askesis* sau *Purificare şi Solipsism*, *Apophrades* sau *Reîntoarcerea morţilor*[2]. În concepție bloomiană, nu există raporturi ireconciliabile între scriitori sau generații. Deși canonul literar implică „o competiţie pentru supravieţuire", principala legitate rămâne a fi *influența* („anxietatea influenței"), ce vizează tentativa de a se sustrage tradiției tutelare prin lectura ei „infidelă", trădând un amestec de fascinație și revizionism creator.

În canonul literar românesc, rolul lui Eminescu este comparabil cu cel al lui Shakespeare în canonul occidental european sau cu al lui Emerson în cel american (după Harold Bloom),

[1] Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. Postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, Bucuresti, 1998, p. 13.
[2] Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*. Traducere şi note de Rareş Moldovan, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

opera poetului fiind un reper valoric ce generează canonul național și îi determină evoluția, o structură proteică, matricială, ce înglobează în sine o întreagă cultură, sintetizând și modelând, deopotrivă, coordonatele ei definitorii. Mai mult, modelul Eminescu transcende paradigma pur literară, dobândind o valoare simbolică, mitografică. Imaginea scriitorului care stă în „centrul" culturii devine un mit identitar, un prototip al eroului național în care se reflectă și se recunosc românii de ieri și de azi.

Revendicându-și centralitatea canonică, creația eminesciană reprezintă un punct de interferență între epoci, prin stabilirea unor interrelații complexe cu scriitorii de mai târziu și prin instituirea unei paradigme literare ce a antrenat mutații esențiale în evoluția procesului literar. Surprindem opera eminesciană într-un spațiu al dialogului continuu cu autori și texte din alte epoci, existând totuși câteva contexte relevante în parcursul literaturii române care au adus coeficientul lor specific de semnificații în raport cu opera poetului: „despărțirile" creatoare de precursor în perioada interbelică, depășirea rupturii poetice/ontologice prin eminescianism (generația șaizecistă), experimentul poetic postmodernist, revelator, uneori, de noi redimensionări ale modelului.

„Relațiile intra-poetice" complexe stabilite de poeții interbelici cu Eminescu demonstrează că veritabila continuitate a eminescianismului se manifestă prin „despărțirea" creatoare de model, prin reînființarea și relansarea lui într-un nou circuit de semnificații, operații capabile a stimula evoluția literară. Abaterile revizioniste ale marilor creatori (George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu) sunt elocvente pentru „rea-citirea" poetului înaintaș, ilustrând atât forța de iradiere a operei canonice eminesciene (*influența*), cât și abilitatea creatorilor de a tempera presiunea acesteia și de a aduce corecții novatoare, care modifică obiectul fascinației și anxietății lor (*anxietatea influenței*).

Și în spațiul literar contemporan opera eminesciană își reconfirmă centralitatea canonică, constituind un factor dinamizator al procesului literar și un reper poetic atât pentru scriitorii de orientare tradițională (preocupați de a descoperi în ea valori arhetipale, temeiuri etnice), cât și pentru cei de orientare neomodernistă, postmodernistă (tentați să valorizeze disponibilitățile ei ontopoetice și vizionare). În condițiile crizei culturale (resimțite mai acut în spațiul basarabean), formula omagială a eminescianismului, ilustrată de majoritatea poeților contemporani, confirmă consubstanțialitatea dintre spiritul eminescian și ființa națională, iar resurecția *Mitului Eminescu* devine expresia unui proces de activizare a mecanismelor compensative prin mitogeneză.

O semnificație aparte are dialogul poetic instituit de scriitorii generației șaizeciste cu Eminescu, a cărui finalitate derivă din orientarea programatică („lupta cu inerția" și „întoarcerea la izvoare"), dar și din motivațiile individuale (ontopoetice și afective) ale creatorilor. În acest context, relația lui Nichita Stănescu cu precursorul stă sub semnul tentativei de reîntemeiere a limbajului poetic și de transcendere a poeticității pentru a descoperi, „un nou *statut* („stare") ontologic, gnoseologic și estetic al poeziei"[3]. Dialogul cu precursorul evoluează de la un revizionism afișat de tip „clinamen" (în volumele de debut, în speță în poezia *O călărire în zori*, dedicată sugestiv *Lui Eminescu tânăr*) la „conștiința dualismului" poetic, proprie creatorului modern, care realizează că afirmarea de sine nu este posibilă decât prin limbaj, iar limbajul care mediază relațiile dintre poeți este cel al influenței: „ – Scriu din nou Oda În metru Antic, i-am răspuns, / mă înțelegi, scriu din nou Oda În metru Antic" (*Papirus cu lacune*). În terminologia lui Bloom, experiența stănesciană demonstrează că „poetul e condamnat să-și învețe jindul cel mai

[3] Mincu, Ștefania, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, Editura Eminescu, București, 1991, p. 11.

profund prin cunoaşterea altor euri", iar poemul din interiorul său „este găsit de poeme – de mari poeme – dinafara sa"[4].

Descoperind în *Oda* eminesciană „începutul poeziei moderne", prin viziunea ontologică a „rupturii" şi afirmarea unei poezii „metalingvistice", ce impune transcenderea spre viziunea pură şi exprimă „tensiunea spre un cuvânt din viitor" (ilustrată exemplar de versul „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată"), Nichita Stănescu explorează cele două dimensiuni prefigurate de precursor şi instaurează un nou concept de poeticitate – al *rupturii* şi al *necuvintelor*. Este expresia unui revizionism de tip „tessera", care completează poemul şi poetul precursor, constituind „o împlinire" şi, totodată, „o abatere". Ipostaza de „coautor" al *Odei* marchează începutul unui traseu iniţiatic (în plan ontopoetic) al creatorului Nichita Stănescu, stând sub semnul căutării unui „alt-ceva", care nu atât înfruntă opera eminesciană, cât o complineşte.

Dialogul explicit cu modelul eminescian se atestă în textele-replici la *Odă (în metru antic),* care, creând impresia deconstruirii, marchează, de fapt, „o activare a latenţelor nebănuite ale modelului şi ale contururilor sale. „Rea-traducerea" precursorului, vizată explicit în titlul poeziei *Odă în nici un fel de metru*, este accentuată prin contrapunerea a două atitudini lirice: „dorul de moarte" eminescian (echivalent cu dorul de iniţiere, ca o treaptă în scenariul fiinţial) şi „somnul de această lume" (starea de oboseală circumscrisă eului stănescian, angajat deplin în real). Acesta din urmă are conştiinţa relativităţii lumii şi a fiinţei umane („E rea în alcătuirea ei fiinţa umană"), asumându-şi ipostaza alterităţii şi conştiința predestinării: „Mâine se va face ziuă, / Tot mâine se va face seară, // Nu m-a întrebat dacă vreau să mă nasc / Tatăl meu s-a iubit cu muma mea / Mă uit lung la dragostea lor / şi apoi mă prefac în cal, în arbore / şi încă întru cu totul şi cu totul altceva". Scenariul ontologic – incluzând naşterea („Tatăl meu s-a iubit cu muma mea"); trecerea prin lume („Mă uit lung la dragostea lor"), care sugerează contemplarea/cunoaşterea sinelui, ca proces continuu menit a-i aduce revelaţia propriei esenţe; încheierea circuitului existenţial prin extincţie şi trecerea în „altceva" („şi încă întru cu totul şi cu totul altceva") – este unul firesc pentru eul-prizonier al acestei lumi, care afişează un scepticism gnoseologic şi concepe orice zbucium existenţial ca un nonsens („De ce om fi nu ştim / De ce suntem condamnaţi la moarte nu ştim").

Dialog cu Odă (în metru antic) se prezintă ca o expresie mai gravă a dramei existenţiale, provocată de limitele ontologice şi gnoseologice impuse fiinţei umane şi resimţite ca pedeapsă. Imaginea *luminii* „prin care fluieră un răsucit de înger" este proiecţia unei „idealităţi goale", care şi-a abandonat creaturile, condamnându-le la cunoaştere limitată, degradată („mirosul de viaţă pe care-l are secunda, / mâncarea cumplită la Cina cea de taină"). Ruga stănesciană din acest text, ca replică evidentă la cea eminesciană („Supuşi cuvântului, de verb mă rog, / du-mă odată din groaza vieţii, / du-mă, du-mă, / şi nu mă mai pedepsi / şi mie nu mă mai redă-mă!"), este o expresie a conştiinţei tragice supreme, manifestată prin „spaima" ontologică faţă de perspectiva sisifică a reluării circuitului existențial.

Spre deosebire de primele două texte-replici, *Odă în metru antic* reflectă depăşirea dramei existenţiale din perspectiva eului care şi-a redobândit identitatea, refuzând ipostazierea în sfera umanului („Eu sunt sătul"; „Să fiu lăsat odată-n pace / de dragoste dintre prinţi şi-între prinţese") şi acceptând doar consubstanţialitatea cu „pământul stelelor", fapt sugerat prin rescrierea versului eminescian „Pe mine mie redă-mă" în „Eu, eu, eu, eu, eu, eu / nu credeam să-nvăţ a muri vreodată", ce redă concluzia tragică la care se ajunge în experienţa de regăsire a sinelui.

[4] Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, op. cit., p. 72.

Rescrierea stănesciană a *Odei (în metru antic)* pune în evidenţă un traseu sinuos de iniţiere ontologică ce include: scindarea sinelui şi contemplarea propriei alterităţi; obiectualizarea eului prin contopirea lui cu realitatea; revolta eului scindat împotriva ordinii existenţiale, a limitelor pe care le impune condiţia sa de subiect supus cuvântului deja rostit; depăşirea alterităţii şi a limitelor prin asumarea lor (prin „învăţarea" propriei „morţi"), care favorizează descoperirea integrităţii sinelui şi afirmarea unui statut impersonal, transcategorial. Asimilând modelul precursorului, printr-un proces simultan de continuitate şi discontinuitate, Nichita Stănescu îl „împlineşte" creator, orientându-l spre o nouă limită (poetică şi ontologică), care continuă căutările eminesciene.

În contextul aceleiaşi generaţii şaizeciste, poetul basarabean Grigore Vieru instituie un alt tip de „relaţie intra-poetică" cu Eminescu, afirmată manifest prin „întoarcerea" programatică la marele precursor, dar şi latent, prin asimilarea modelului într-o zonă de profunzime, care generează o formulă poetică similieminesciană, definită de exegeză ca un „eminescianism insolit" (Theodor Codreanu) sau ca un „eminescianism însuşit pe cont propriu" (Mihai Cimpoi). În termeni bloomieni, această relaţie este de tip *apophrades*, vizând o mişcare revizionistă ce oferă „senzaţia de revenire a precursorului", dar nu o reîntoarcere intactă, ci adaptată noilor imperative şi într-o textură poetică nouă, originală: „Morţii cei puternici se reîntorc, dar în culorile noastre şi vorbesc cu vocile noastre, cel puţin în parte, cel puţin în anumite momente"[5].

Cum *apophrades* este un raport revizionist asumat şi totodată inconştient, considerăm că eminescianismul vierean este nu doar rodul reiterării şi resemantizării unor structuri poetice consacrate de precursor, ci şi expresia unui proces latent, de sorginte arhetipală, rezultat al reactivării poetice a unor „imagini primordiale", definitorii pentru „ontologia arhaică", din care se revendică şi opera lui Eminescu. Impactul imaginarului colectiv şi rezonanţa aceleiaşi „geografii mitologice" constituie factorii care au generat filiaţii în creaţia acestor scriitori, susţinând impresia de „revenire" a precursorului şi alimentând eminescianismul de fond al operei lui Vieru. În acest context, tentaţia de a reitera viziuni/principii arhetipale – viziunea mioritică asupra vieţii şi a morţii, dorul ca emblemă a modului românesc de a fi, omniprezenţa spiritului sacru, feminitatea/maternitatea identificată mitic cu Universul, iubirea ca principiu armonizator al fiinţei şi Universului, mitopoetizarea copilăriei etc. – se revendică, în egală măsură, din „ontologia arhaică" românească şi din modelul eminescian, fundamentat, la rându-i, pe aceasta.

Existenţa unui fond imaginar latent şi impactul „orizontului spaţial inconştient" au determinat şi valorificarea în opera lui Grigore Vieru a unui inventar de elemente spaţiale definitorii pentru spiritualitatea românească, dar consacrate poetic de Eminescu (codrul, izvorul, râul, ramul ş.a.), ce susţin „senzaţia de revenire a precursorului". Acest fapt nu afectează însă individualitatea universului poetic vierean – unul al simplităţii primare şi al intimităţii securizante, deschis, totodată, spre cosmic/eternitate/absolut. Deschiderea celor doi creatori români spre „ontologia arhaică" (tăinuind un model fiinţial originar şi o spiritualitate organică) are o valoare compensativă, complinind criza realului şi favorizând identificarea unor repere ontologice şi poetice necesare pentru a institui un sens al fiinţei în lume.

În ceea ce priveşte relaţia scriitorilor postmodernişti cu opera lui Eminescu, aceasta este subsumată, cel mai frecvent, unei tradiţii a livrescului, în care transpare şi „anxietatea influenţei", dar fără complexele şi crizele anterioare, generând un paradox postmodern: refuzul unei tradiţii pe care o recunoaşte, o neagă, o critică şi cu care se simte complice. În accepţie bloomiană, problema principală a „întârziatului" (postmodernştii revendicându-şi acest statut)

[5] Idem, p. 189.

este „repetiţia”, care poate fi însă ridicată dialectic la nivel de „re-creaţie”. Relevantă în acest sens este „relaţia intra-poetică” dintre Mircea Cărtărescu şi Eminescu, ce ilustrează reactivarea şi „retopirea” scriiturii anterioare într-un discurs ironic, ludic, a cărui finalitate este deconstrucţia clişeului, subvertirea modelului, mixarea vocilor etc. Dialogul poetic atestă însă şi alte motivaţii, de profunzime, cum ar fi existenţa unui fond comun al „obsesiilor” şi fascinaţiilor”. Remarcăm, aşadar, folosind terminologia lui Bloom, o evoluţie a formelor revizioniste – de la „clinamen” la „kenosis” şi „demonizare”, cea din urmă fiind expresia unui „Contra-Sublim”, menit a sugera „slăbiciunea relativă a precursorului”[6].

Regăsim, iniţial, în creaţia lui Cărtărescu (volumul de debut *Faruri, vitrine, fotografii*, 1980) un ansamblu de structuri literare consfinţite de tradiţia eminesciană, în accepţie largă, de tradiţia romantică (motivul lirei, al visului, al geniului, viziuni cosmogonice, iubiri incompatibile etc.), care reflectă profunda conştiinţă a livresculuı şi constituie un pretext pentru digresiuni. Criticul Iulian Boldea subsumează aceste „obiecte de inventar” jocului manierist, opinând că această „conştiinţă a livresculuı va duce prin exacerbare la saţietate”[7] şi va antrena schimbarea de viziune a autorului, implicit orientarea spre un alt tip de poezie.

Practica metaliterară este transpusă, progresiv, într-un discurs cu valenţe ludice, parodice, care se cere receptat ca o modalitate de a sugera rezerva ironică faţă de reiterarea obsedantă a unor teme/viziuni consacrate. Acest tip de rescriere parodică se manifestă în *Poema chiuvetei*, prin demitizarea scenariului romantic al iubirii imposibile din *Luceafărul*. Sunt păstrate suficiente referinţe care pun în evidenţă intenţia de răstălmăcire a modelului: tema recognoscibilă din poemul eminescian a incompatibilităţii dintre terestru şi celest, motivul reactualizării trecutului (fără nostalgia romantică), motivul visului care pune întreaga poezie sub semnul jocului gratuit etc. În termeni bloomieni, Cărtărescu realizează un revizionism de tip „kenosis”, mişcare a imaginaţiei de „desfacere” şi totodată de „izolare”, „golire” în raport cu precursorul[8]. Mimând o atmosferă romantică, prin actualizarea unei recuzite tematice/stilistice consacrate, scriitorul postmodern desacralizează viziunea eminesciană asupra iubirii şi o rescrie într-o cheie parodică, operaţie circumscrisă întregului volum *Poeme de amor*.

Perspectiva postmodernă a jocului livresc în opera lui Mircea Cărtărescu nu trebuie însă absolutizată, mai cu seamă că postmodernismul a fost, aşa cum susţine autorul însuşi, o opţiune de moment. În acest context, motivaţia dialogului cărtărescian cu opera lui Eminescu trebuie căutată şi într-o altă zonă, de profunzime, în acea tendinţă (ilustrată de studiul *Eminescu. Visul chimeric*) de a descoperi „imaginea interioară” eminesciană. Or, reconstituind „coerenţa teribilă a lumii eminesciene” şi identificând drept punct central al imaginarului său poetic „drama eului scindat, a jumătăţii care-şi caută jumătatea”[9], Cărtărescu îşi certifică, de fapt, pe linia descoperirii precursorilor, propriile căutări ontopoetice, care se vor materializa într-o *poetică a dublului,* ca model personal de rostire.

Vocea eminesciană este recurentă şi în cadrul discursului polifonic din *Levantul,* dialogul cu precursorul fiind evident începând cu nivelul paratextual (epigraful: un pasaj din cunoscuta scrisoare a lui Eminescu către Iacob Negruzzi), ce indică racordarea la „suflarea secolului” de care se simt străini ambii poeţi („Într-un secol fără aripi, în odaie fără foc?”), nostalgia unei scrieri autentice sub semnul inocenţei (al „Visării”, „Poesiei”) şi al încrederii în actul creator

[6] Idem, p. 146.
[7] Boldea, Iulian, *Poeţi români postmoderni*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006, p. 13-14.
[8] Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, op. cit., p. 133.
[9] Cărtărescu, Mircea. *Eminescu. Visul chimeric*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 25, 180.

(„Nici un story nu se leagă de nu crezi în adevăru-i"). Ca şi *Epigonii*, poemul cărtărescian *Levantul* ilustrează rescrierea/resemantizarea unor locuri comune ale poeticii precursorilor (echivalând cu o „re-în-fiinţare" a canonului) şi decantarea unui sens al condiţiei creatoare.

Momentul Eminescu este actualizat în epopee prin inserţia mai multor nuclee ideatice, care relevă instituirea unei „relaţii intra-poetice" complexe cu precursorul: portretul (cu tentă parodică/ludică) al lui Manoil, amintind de prototipul eroului romantic eminescian („Manoli cufundat adânc în vis, / Floarea-albastră căutând-o ca şi blândul Novalis)"); imaginea pregenezei şi a principiului primordial din *Scrisoarea I* („Nefiinţă şi fiinţă-s râncede grosolalii"; „Să-mpăcau bune şi rele, întunerec şi lumine / Şi totuna e mic, mare, nesfârşit şi mărginit"); zborul hyperionic din *Luceafărul* („Galaxii să dau în lături zob făcute de aripe, / Pere limitele lumii îndărăt în două clipe"), relativizat, ironic, de povara aripilor enorme („El sbura dodat în toate părţile, şi în afară / Şi înuntru, pân ce totul fu împlut d-a sa povară, / Dă lumina-ntunecată a aripelor enorme..."); cunoaşterea de sine, prin cufundarea în vis şi poezie, ca premisă a cunoaşterii absolute („Te cufundă-n poesie şi-n visare, te cunoaşte / Tu pre tine, dar nu-n lume, ce-i asemeni unei broaşte") etc.

Poetul romantic este, totodată, primul dintre cei şapte corifei ai literaturii române vizitaţi de Manoil. Întâlnirea cu Eminescu, în ipostaza unei statui gigantice pe un piedestal uriaş (modalitate de a sugera, parodic, prin îngroşarea contururilor, statutul canonic eminescian şi atitudinea venerantă a posterităţii faţă de poet), se produce într-un cadru romantic reconstituit din piese specifice ale imaginarului eminescian şi printr-un discurs realizat cu recuzita stilistică a poetului: „Oh, grăieşte-ne statuă cu ochi negri şi cuminţi" / Prinse viaţă-al poesiei şi al nopţei dulce prinţ". Răspunsul nu se putea realiza decât în nota majoră dată de poemul *Luceafărul* („Şi lin al apei scânteiat / Să-ţi lunece pe pleoape-ţi... / În tristul somnului regat / Intrarea să o capeţi"), sugerând retragerea interiorizată şi însemnele superiorităţii geniului (imagine ce a pătruns adând în conştiinţa publicului, definind profilul poetului romantic).

„Relaţia intra-poetică" instituită de scriitorul postmodern cu Eminescu implică, indubitabil, recunoaşterea unui spaţiu în care se instalează ironia şi ludicul, ca strategii de afirmare a originalităţii creatoare, dar are şi resorturi ce vizează consonanţele de viziune. Excursul levantin este, în acest sens, un pretext pentru asumarea unei experienţe ontopoetice, având ca finalitate descoperirea unui sens de *a fi* al instanţei creatoare. Mărturia vocii auctoriale inserată în text („Eu, Mircea Cărtărescu, am scris *Levantul* într-un moment greu al vieţii mele, la vârsta de treizeci şi unu de ani, când, nemaicrezând în poezie (toată viaţa mea de până atunci) şi în realitatea lumii şi în destinul meu în această lume, m-am hotărât să îmi ocup timpul clocind o iluzie") confirmă atât valoarea compensativă a scriiturii, în spiritul evadării romantice în fantezie şi visare creatoare, cât şi esenţa ei ontopoetică, constituindu-se ca o meditaţie problematizată asupra esenţei fiinţei umane şi a celei creatoare.

Itinerarul iniţiatic conturat în poem este animat de două provocări interogative, recurente şi în creaţia eminesciană („Este omul o jivină sau e zeilor asemeni?" şi „Ce mai este Poesia?"). Subvertirea ironică, la care apelează scriitorul postmodern, nu anulează însă viziunea tragică asupra lumii/fiinţei („ştiu că lumile-s praf"; „E de parcă niciodată n-ar fi fost, e vis de vis") şi asupra actului creator („Nici divina poezie, candelă ce dă sclipire / Lumii, altfel de gunoaie, de greţos şi rânced fard / ... / Nu mai umple cupa vieţii cu speranţă şi iubire. / Nimeni nu mai pleacă fruntea la cântarea unui bard"). În spiritul precursorului, este relevată atât nimicnicia/efemeritatea fiinţei umane („Treapădă ca-n muşuroaie miliardele de semeni / Duşi cu valul către moarte numai fiindcă s-au născut?"), implicit esenţa ei dual ă („în centru e lumină,

deşi carnea pare tristă"), cât şi relativitatea procesului de creaţie, în condiţiile „deja-spusului" („Creatori şi creature de-s în lanţ neîntrerupt?") şi a „crizei limbajului", insuficient şi trădător în esenţa sa („Deci, la ce să scriu când scrisa-mi şi aşa deşartă este"). Ca urmare, se profilează evaziunea compensativă într-un spaţiu orfic, dominat de „visări dulci şi senine" (realizată şi de eul eminescian în *Epigonii*): „Dar când nu am nici o carte şi s-ascult cântări nu-mi vine / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine", cu amendamentul, ironic, că ipostaza poetului-Demiug, creator de lumi (din creaţia eminesciană), are drept corespondent *moaşa*, învestită doar cu rolul de a primi rodul creaţiunii altcuiva: „– Lânced muritor, salvează-ţi viaţa ta, închide geana / Şi deschide-o într-o lume ce aşteaptă s-o moşeşti!".

Inserţiile din opera eminesciană, deşi creează impresia unor structuri dispersate, a unor „insule" intertextuale în cuprinsul poemului, trebuie privite prin prisma reinterpretării făcute de autorul postmodern şi a interferenţelor de viziune cu precursorul. Imaginea simbolică a „globului de cristal", ce asigură descinderea magico-onirică a eroului Manoil în spaţiul paradisiac şi accesul la conştiinţa arheică (după modelul eminescian din *Sărmanul Dionis*), este relevantă pentru dezvăluirea sensului ontologic circumscris actului creator: „Poate că scrisei « Levantul » doar să aflu globul ista". În aceeaşi ordine de idei, vocea auctorială certifică valoarea ontologică a propriei scrieri („să mă scriu pe mine însumi dacă nu aş cuteza?" / Lasă-mă să sap o lume, fie şi în acadea, / Orbitoare fantasie... Altfel nu ştiu de ce viv"), dar şi a scriiturii în general („Totul este scriitură").

Conştiinţa dualismului poetic, implicit confirmarea propriilor convingeri ontopoetice, constituie şi temeiul dialogului instituit de scriitorul basarabean Andrei Ţurcanu cu Eminescu. Dincolo de amalgamul aparent eclectic de elemente circumscrise postmodernismului (reale, mitice, livreşti, autobiografice etc.), poezia acestuia ilustrează imaginea unui creator animat de provocările interogative eterne privind fiinţa şi fiinţarea. Meditaţia ontologică şi tentaţia de a depăşi ruptura existenţială prin asumarea ei plenară (proiectată la nivelul întregului univers liric) implică o raportare *sui-generis* la ritualul iniţiatic eminescian al „învăţării morţii" din *Odă (în metru antic)*, iar, prin extensiune, la dimensiunea fiinţială a creaţiei lui Mihai Eminescu, ca temei al unor (re)configurări de substanţă. Emblematic, în acest sens, este ciclul *Cămaşa lui Nessos (1988, ed. a II, 1996, reluat şi în antologie lirică a poetului Zăpezi în august*[10]), care instituie un dialog ontologizat cu *Oda* eminesciană pe coordonatele viziunii tragice, dezvăluind aventura fiinţei care şi-a asumat lecţia efemerităţii şi risipirea sinelui, aspirând să redobândească echilibrul existenţial. Este expresia unui revizonism de tip *Demonizare* (sau *Contra-Sublimul*, în terminologie bloomiană), prin care „poetul urmaş se deschide pe sine înspre ceea ce el crede a fi o putere a poemului-părinte care nu-i aparţine părintelui însuşi, ci unui nivel al fiinţei imediat dincolo de precursor"[11].

Deşi are o arhitectonică voit complicată, determinată de varietatea referinţelor mitice/culturale, precum şi de nenumăratele reluări şi aprofundări, acest ciclu poetic ilustrează un traseu ontologic asemănător celui din *Oda* eminesciană (scindarea fiinţei şi pierderea androginităţii primare; asumarea condiţiei mundane tragice; efortul de redobândire a identităţii), conturând imaginea unui eu spectator al propriei agonii fiinţiale. Rescrierea modelului ontologic al precursorului nu se limitează la reconfigurări formale sau la jocul literar tipic postmodernist, ci implică mutaţii de viziune şi reproiectări de noi sensuri. Se profilează, prin urmare, în volumul lui Andrei Ţurcanu, imaginea unui Heracle modern, care trăieşte dilema ireconciliabilă a fiinţei:

[10] Ţurcanu, Andrei, *Zăpezi în august: Poezii*, Editura Gunivas, Chişinău, 2015.
[11] Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, op. cit., p. 61.

pe de o parte, tensiunea spre transcendent, dictată de impulsul gnoseologic şi de nostalgia condiţiei paradisiace, iar, pe de altă parte, descoperirea unei „idealităţi goale" (în termenii lui Hugo Friedrich)[12]. Acest fapt generează, ca şi la Eminescu, coexistenţa tensionată a două viziuni poetice ce figurează retoric două atitudini existenţiale: situarea fiinţei în sfera eşecului ontologic, alienarea acesteia ca rezultat al îndepărtării de esenţa sa primordială; şi aspiraţia de reunificare a fiinţei, de împlinire a ei.

Alături de modelul eminescian, se descoperă sub ceaţa densă a scriiturii lui Andrei Ţurcanu multiple ecouri din mitologia antică şi cea românească (*Meşterul Manole, Mioriţa)*, din *Biblie,* filosofie, literatura română şi cea universală, toate dezvăluind experienţe tragice ale fiinţei surprinsă între angoasele existenţiale şi aspiraţia deschiderii spre absolut (care rămâne totdeauna o himeră), între asumarea limitelor lumeşti şi dobândirea conşiinţei de sine în profunzimea abisalului. Interferenţele mitice şi literare complexe creează o structură labirintică, cu o dialectică sinuoasă a semnificaţiilor, ce converg spre afirmarea unei viziuni tragice asupra existenţei ca odisee perpetuă de căutare a sinelui şi a propriei esenţe.

Modelul labirintic este ilustrat şi de spectacolul ontologic proiectat de autor, realizat sub forma unui pretins „jurnal de călătorie", atribuit lui Simplicimus (una dintre instanţele lirice din volum). „Cărunţii pelerini ai sorţii" angajaţi în acest periplul iniţiatic formează un cumul de voci lirice care se suprapun sau se completează reciproc: Simplicimus reactualizează traseul dramatic al eroului lui Grimmelhausen, încheiat printr-o repliere plină de dezamăgiri într-o solitudine absolută; Chiron păstrează simbolismul arhetipal al centaurului care şi-a depăşit limitele impuse de condiţia sa, ajungând, prin coborârea în infern şi asumarea morţii, la antidotul pentru propria suferinţă; Momos îşi revendică statutul de „zeu cândva venerat, apoi alungat din Ţara Păcii Eterne"; Don Quijote ilustrează călătoria prăpăstioasă într-un univers ambiguizat de lipsa unor puncte reale de reper sau de interpretarea lor halucinantă; Harap Alb reia traseul emblematic al devenirii şi al afirmării sale; Abélard, „disperatul îndrăgostit", îşi asumă dramatic mutilarea şi suferinţa, ajungând la conştiinţa superioară a sinelui etc.

Deşi fiecare dintre „pelerini" evocă propria experienţă ontologică, vocile lor consună în afirmarea aceluiaşi scenariu tragic, reiterat continuu, pe care eul liric din poezia lui Andrei Ţurcanu şi-l asumă în totalitate. Multiplicarea perspectivei lirice generează „o expresivă *polifonie a tragicului*" (Aliona Grati), dezvăluind mai pregnant dialectica identităţii şi alterităţii, dialogul celor două voci ale conştiinţei: luciditatea tragică, ce semnalează vidul existenţial („Un gol imens în vidul pur". *Punctul terminus*) şi vizionarismul compensator, apt a asigura concilierea Sinelui. Cele două „registre" pot fi circumscrise opoziţiei constante din creaţia eminesciană: „lumea cea aievea" (care impune dezideratul raţionalităţii) şi „lumea cea visată" (a fantasmelor mirifice, de genul *Fetei Morgane*).

Punctul de convergenţă al traiectelor existenţiale ilustrate de eroi este caracterul lor iniţiatic, asumarea şi depăşirea propriei condiţii prin efort şi sacrificiu, urmată de conştientizarea esenţei ontologice (valenţe proprii şi traseului eminescian al „învăţării morţii"). Cumularea „punctelor de vedere" marchează, în acest sens, tentativa eului de a depăşi criza ontologică prin asumarea unor perspective/experienţe complementare ce ar media (re)descoperirea unui sens al existenţei şi (re)dobândirea unităţii interioare. În acelaşi context, referinţele la pretinse izvoade anonime şi la copiile unor manuscrise mitice relevă permanenţa scenariului prestabilit pentru fiinţa umană şi recurenţa aceloraşi experienţe tragice de-a lungul timpului.

[12] Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*. Traducere de Dietter Fuhrmann. Postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 45.

Rescrierea modelului eminescian se îmbină, aşadar, cu un registru variat de mituri/miteme, experienţe livreşti şi reale, sugestive pentru aventura ontologică de (re)alcătuire a sinelui, mixate şi resemantizate în consens cu viziunea creatorului postmodern. Revizionismul poetic subtil se manifestă prin „completarea" poemului precursor (a textelor precursoare), răstălmăcind şi amplificând viziunea acestora. Contrar fenomenului de desacralizare mitică în postmodernism şi de reiterare ludică/parodică a tradiţiei livreşti, asistăm în poezia lui Andrei Ţurcanu la un proces de remitizare şi reinterpretare a unor experienţe arhetipale, generând un text al „urmelor" mitologice şi literare, care impune, la rândul său, un mit personal al autorului.

Urmărind, printr-un demers diacronic, parcursul poetic posteminescian, remarcăm faptul că nu există originalităţi izolate, chiar dacă marii creatori îşi revendică statutul de singularităţi şi afirmă tendinţe de discontinuitate în raport cu precursorul. Afinităţile şi corespondenţele inevitabile dintre scriitori permit includerea lor într-o serie paradigmatică, ce nu estompează individualitatea lor creatoare, dimpotrivă, o etalează şi o confirmă. Este o abordare nu neapărat organicistă a poeziei posteminesciene, dar în orice caz preocupată mai mult de continuităţi (implicit discontinuităţi creatoare), decât de rupturi tranşante, dezvăluind parcursul de evoluţie a poeziei şi poeticităţii româneşti sub impact eminescian şi complexitatea interrelațiilor poetice instituite de scriitorii români cu precursorul.

BIBLIOGRAPHY

Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*. Traducere şi note de Rareş Moldovan, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. Postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, Bucuresti, 1998.

Boldea, Iulian, *Poeţi români postmoderni*, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006.

Cărtărescu, Mircea. *Eminescu. Visul chimeric*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*. Traducere de Dietter Fuhrmann. Postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Mincu, Ştefania, *Nichita Stănescu. Între poesis şi poiein*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1991.

Ţurcanu, Andrei, *Zăpezi în august: Poezii*, Editura Gunivas, Chişinău, 2015.

THE WAR IN GALICIA IN MIROSLAV KRLEZA'S SHORT STORIES

Maria Lațchici
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Krleža is a Croatian dramatist, novelist, short story writer, essayist, and poet. He has been chiefly concerned with the downfall of the Austro-Hungarian empire in his writings. A master stylist, Krleža has been compared with the great writers of Western Europe: Proust and Joyce. The volume of Krleža's writings is vast and impressive. He has written more than fifty volumes of prose and poetry.

Keywords: war, Galicia, Miroslav Krleža.

Miroslav Krleža, cel mai important scriitor croat și cea mai marcantă personalitate literară croată a secolului XX s-a născut la Zagreb, Croația, când aceasta era parte a încă existentei Monarhii Austro-Ungare. Anii formării sale sale coincid cu destrămarea secularei *Monarhii împărătești și regești* (”Kaiserliche und Konigliche Monarchie”), o lume în care s-au întrepătruns națiuni, culturi și limbi. A studiat la Zagreb, Pecs si la Academia militară *Ludoviceum* din Budapesta, de unde este însă exmatriculat. Revine la Zagreb și se consacră scrisului.[1] În anul 1914 publică prima operă, drama expresionistă *Legenda.* Combatant în Primul Război Mondial este mobilizat și trimis pe frontul din Galiția.

Astfel, începând cu anul debutului, 1914, și până în anul în care a părăsit această lume, în 1981, a publicat peste șaizeci de volume în diverse ediții. Opera lui Miroslav Krleža fost tradusă în patruzeci de limbi străine, iar unele dintre scrierile sale sunt traduse și în limba română, printre care amintim romanele *Întoarcerea lui Filip Latinovicz (*„Povratak Filipa Latinovicza”, 1932*), La hotarele rațiunii* („Na rubu pameti”, 1938)*, Banchet în Blituania (*„Banket u Blitvi”, 1939*)* , un volum care cuprinde nuvelele: *Primiția lui Alojz Tiček* („Mlada misa Alojza Tičeka”)*, Trei domobrani* („Tri domobrana”), *Marele maestru al ticăloșiei* („Veliki meštar sviju hulja”) și piesa de teatru *Domnii Glembay* („Gospoda Glembajevi”, 1929).

Activitatea literară a lui Miroslav Krleža se întinde pe mai mult de o jumătate de secol, aproape șapte decenii, și a început-o la douăzeci de ani, cu nuvele care au ca temă războiul pe care l-a trăit pe viu. Este vorba de culegerea de nuvele *Zeul croat Marte* („Hrvatski bog Mars”, 1922) care au ca temă Primului Război Mondial, și care reunește nuvelele: *Bătălia de la Bistrica Lesna* („Bitka kod Bistrice Lesne”), *Trei domobrani* („Trei domobrani”), *Baraca cinci B* („ Baraka Pet Be”), *Domobranul Jambrek* („Domobran Jambrek”), *Moartea lui Franjo Kadaver* („Smrt Franje Kadavera”) și *Rapsodia croată* („Hrvatska rapsodija”).

Culegerea de nuvele menționată este o mărturie tulburătoare a lui Krleža despre destinele greu încercate ale țăranilor din Zagorje și Podravina care au fost nevoiți să plece în război pentru pentru a ajuta la apărarea imperiului. Trebuie menționat că acestea fost scrise într-o perioadă în

[1] *Miroslav Krleža* în Hrvatska enciklopedija, disponibil pe https://www.lzmk.hr/izdanja/enciklopedije/62-hrvatska-enciklopedija

care Krleža s-a îndepărtat de vizionarism și simbolismul expresionist universal și s-a apropiat de destinele realiste ale oamenilor obișnuiți.

Autorul aduce în prim plan suferința domobranilor croați trimiși pe frontul de luptă din Est (Galiția), iar stilul este unul caracteristic lui Krleža - o combinație de impresionism și expresionism, retorică accentuată și meditații melancolice. Predomină descrierile naturaliste ale vieții și morții soldaților și totul este cufundat într-o atmosferă cenușie și sumbră, iar vocea autorului care străbate aceste descrieri macabre am putea-o eticheta ca fiind furioasă și ireconciliabilă. De asemenea, este o curiozitate faptul că în nuvele autorul folosește terminologia militară croată veche, care a intrat din nou în Războiul de independență al Croației din anii nouăzeci ai secolului trecut.

Printre nuvelele menționate trebuie subliniată nuvela *Baraca cinci B (Baraka Pet Be),* o nuvelă expresionistă, printre cele mai cunoscute ale lui Krleža, a cărei acțiune se desfășoară de la Stanisławów la Cracovia și înapoi, adică la granița Monarhiei Austro-Ungare cu Rusia, pe o perioadă de doi ani, în timpul Primului Război Mondial, nuvela concentrându-se detaliat pe o noapte de august a anului 1916. Tema este anti-războiul, pe care Krleža o subliniază prin personajul lui Vidović, un student care este târât în război împotriva voinței sale. Mai apoi este împușcat și dus la spitalul armatei austro-ungare condus de contele Maximilian Axelrode, comandant al Ordinului Suveran de Malta. Krleža descrie în detaliu condițiile în care trăiau răniții (cazarma, băile, cantina), reușind să descrie cu o măiestria aparte sentimentele care îi încearcă în timpul războiului (disperarea, singurătatea, mizeria, furia, neputința) dar și atitudinile și relațiile celorlalți față de soldați (asistente, medici).

Mesajul nuvelei pe care autorul dorește să-l transmită este că nimeni nu are nevoie de război, dar războiul, consideră autorul, izbucnește de obicei din cauza unor indivizi mânați de ideea supremației excesive și a setei lor de putere asupra celor slabi și neputincioși. Astfel, contele Maximilian Axelrode, și personajul principal al acestei novele, a avut o singură idee în timpul vieții sale: să moară vesel și curajos în luptă și să devină astfel un erou, dar când acest lucru s-a întâmplat efectiv, a fugit printre primii din tranșee conchide în stilul lui ironic autorul.

Pe de altă parte, oamenii neputincioși care nu-și doresc războiul sunt înrolați și trimiși pe front, așa cum este și studentul Vidović, de fapt autorul însuși. S-a identificat cu el, împărtășindu-și astfel experiențele și suferința pe care le-a adus războiul. Nuvela este interesantă și prin faptul că este scrisă în dialectul natal al lui Krleža, cel kajkavian, care este evident în vorbirea țăranilor, iar maghiara, germana, rusa și italiana apar sporadic în vorbirea celorlalte personale.

Pe lângă nuvela menționată, se evidențiază în mod deosebit nuvela *Bitka kod Bistrice Lesne (Bătălia de la Bistrița Lesna),* publicată în revista „Književna republika" în anul 1923. Mai târziu autorul o va include în culegerea de nuvele intitulată *Zeul croat Marte (Hrvatski bog Mars,* 1922*).* Titlul, după cum se observă, este o metaforă, Marte fiind zeul războiului la romani, care asigura victoria în luptă celor care îi aduceau jertfe. Titlul este deci în același timp și ironic și tragic: trecutul poporului croat este un neîntrerupt sacrifiu adus acestui zeu atât de crud. Criticul și istoricul literar Slobodan Prosperov Novak consideră că acest volum "este cea mai reușită carte de proză scurtă a lui Miroslav Krleža în care toate evenimentele se întâmplă în timpul Primului război mondial iar ceea ce le interconectează este sentimentul de distrugere inutilă de vieți omenești, apsurditatea și dezorientarea metafizică a nevinovaților domobrani croați."[2]

[2] Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske knjizevnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003, p.331-332

Fiecare nuvelă din această culegere este o frântură cutremurătoare a realității dure de pe front în timpul Primului Război Mondial, trăită și de autor, de Miroslav Krleža.

Atât nuvela *Bătălia de la Bistrița Lesna* cât și culegerea cu titlul menționat au ca temă centrală Primul Război Mondial, luptele purtate de soldații croați (domobranii) în numele intereselor străine și jertfa lor în acest război. Nuvela începe cu o introducere amplă scrisă sub forma unui raport de război, într-un stil patetic plin de cuvinte bombastice, laude aduse patriotismului, curajului, sacrificiului pentru patrie, trecutului glorios. Acest discurs aparent sublim, care amintește de necrologii pline de fraze patetice, este de fapt ironic, pentru că cei șapte țărani simpli, în amintirea cărora a scris Krleža această nuvelă, nu au murit pentru patria lor Croația, ci pentru imperiu, Imperiul Austro-Ungar, din care Croația făcea parte.

După introducere, nuvela ne duce în trecut și vorbește despre viața grea în satele din nordul Croației, Zagorje și Prigorje, din perioada feudală și până la izbucnirea Primului Război Mondial: pământul slab, neroditor, multă trudă trebuia pentru a hrăni familia, iar de grumazul lor atârnau birurile, funcționarii, jandarmii, armata, instanțele. Dar când sosea chemarea împăratului, a Kaiserului, țăranul trebuia să părăsească totul, să ia pușca în mână și să meargă la război:

”Și așa cei șapte domobrani ai noștrii își adăpau dimineața, la prânz, spre seara pe Cvetan, pe Lisak și pe văcuța bolnăvicioasă Rumena, în fiecare zi lăsată de Dumnezeu, vara și iarna, pe vânt și pe zăpadă, de treizeci de ani. Arau și săpau, semănau grâu și orz, napi, sfeclă și porumb, săpau vița de vie, coseau fân și otavă…..Și totul era greu.”[3]

Însă viața grea l-a învățat pe țăran că tot ce vine de la împărat, și mai ales chemarea la război, trebuie acceptat ca ceva ce nu poate fi evitat, ca un dezastru elementar în care mulți suferă și pier, dar unii reușesc totuși să scape. Este o viziune pasivă, fatalistă, însă respingerea sau rebeliunea ar fi însemnat o catastrofă și mai mare. Astfel cei șapte țătrani din Zagorje chemați la război se întâlnesc în oraș, care pentru ei pare un pământ al făgăduinței în raport cu sărăcia în care trăiau la sat. Orașul era splendoare, strălucire, muzică, femei ușoare, alcool, vitrine pline cu de toate. Însă țăranii noștrii nerau fascinați mai ales de măcelarii, de carnea expusă în vitrine: picioare, intestine, coaste, capete, gâturi, jamboane. Descrierile vitrinelor măcelăriilor, imaginile cu carne sfâșiată sau tăiată reprezintă pe de o parte opulența orașului în constrast cu foametea de la sate, dar fac și trimitere la apropiata realitate sângeroasă a războiului în care țăranii cei simpli vor cădea în curând. După această scurtă bucurie prilejuită de întâlnirea lor cu orașul, sunt trimiși pe front, în Galiția, unde mor toți cei șapte țărani, iar nuvela se încheie cu imaginea angajatului de la pompe funebre care se află la școala elementară din Bistrica Lesna, unde legistul Palčić numără morții și ține evidența lucrurilor găsite asupra lor, iar printre lucrurile acestora găsește și citește scrisorile celor șapte țărani croați, căzuți pe frontal din Galiția. Scrisorile erau scrise cu litere stângace, greoaie și ortografie slabă, de mâini de țărani. Aceste scrisori dezvăluie aspecte din viața intimă a celor căzuți dar oglindesc într-un mod realist și dur și imaginea catastrofală a familiilor de la sate în timpul războiului. Familii lăsate de izbeliște datorită plecării bărbaților pe front, de unde majoritatea nu s-au mai întors. Deși și-au dat viața în numele vastului imperiului, ei înșiși, ca oameni simpli, nu aveau niciun rol în cadrul lui, erau simplă carne de tun.

Tematizând războiul, ororile lui, autorul își exprimă indignarea, disperarea, condamnarea oricărei forme de conflict. Este o proză puternic anti-război. Krleža însuși a fost soldat, un soldat bine pregătit, ofițer și combatant în Primul Război Mondial și cunoaștea profund dimensiunile tragediei provocate de război astfel că milita cu toată ființa împotriva acestei orori.

[3] Miroslav Krleža, *Bitka kod Bistrice Lesne*, în ”Izabrane novele”, Spektar, Zagreb, 1974, p.10

Sub impulsul operelor lui Krleža despre razboi și Galiția, cunoscutul croatist de origine ucraineană, Evghenii Pașcenko, profesor la Facultatea de Filosofie din Zagreb, care mărturisea într-un interviu că s-a ocupat o viață întreagă de relațiile croato-ucrainene, menționează că a fost uimit de modul în care Krleža a trăit toate evenimentele dramatice din timpul războiului din Galiția: ”Am dorit să descopăr și să cercetez această Galiție a lui Krleža. Și în aceste căutări am descoperit mormintele a mii de soldați croați morți în aceste lupte grele cu rușii. Dar mulți dintre studenții mei croați nu știu unde se află acest loc”[4].

În nuvelă cel mai important simbol al Galiției este noroiul care apare de mai multe ori și care a intrat în memoria croată referitoare la Primul război mondial. Noroiul este uneori amestecat cu sânge, uneori un simbol al sângelui. Într-o zonă atât de noroioasă și sângeroasă, soldații croați luptă, mai precis țăranii din Zagorje, în numele împăratului austro-ungar.

Galiția, o regiune ucraineană amărâtă și sfâșiată, este unul din cele mai mari abatoare ale Primului Război Mondial, locul ultim de odihnă a mii de soți croați care și-au dat viața departe de căminul lor, "vărsându-și sângele lor pentru gloria regatului milenar al Sfântului Isztvan", cum scria marele scriitor croat, Miroslav Krleža, participant la aceste bătălii sumbre. Remarcăm ironia scriitorului, deoarece Croația era legată de Ungaria printr-un acord.

Într-un sat ucrainean uitat de lume, Glibivka, în văile îndepărtate ale Galiției, într-o mică biserică greco-catolică este pus un crucifix pe un postament în care este sculptată pe o lespede de piatră o inscripție în onoarea celor decedați, membri ai regimentelor croate din această mare bătălie din timpul Marelui Război: "Glorie eroilor infanteriști ai regimentului 25 din Zagreb și 26 din Karlovac. Dumnezeu și croații pentru rege și patrie 1916-1917."

Galiția, regiune necunoscută studenților croați, afirmă Pașcenko, dar pe care a marcat-o atât de puternic Krleža în opera sa literară, ar trebui să fie cunoscută și familiară croaților și afirma: "A fost obligația mea morală ca în calitate de ucrainist croat și croatist ucrainean să mă apropii și să împărtășesc opiniei publice de aici și de acolo informațiile mele despre soarta soldaților croați care se află de 100 de ani pe pământ ucrainean, la un pas de a fi uitați.”[5]

Profesorul Jevgenij Pasčenko a fost acela care in Galiția și Bucovina ucraineană a descoperit mormintele soldaților din regimentele croate care căzuseră pentru gloria monarhiei *K und K* în abatorul Primului război mondial. Paščenko a dezvăluit că era evident că faimoasa bătălie de lângă Bistrica Lesna, descrisă de Miroslav Krleža în nuvela cu același titlu, a avut loc în zona din jurul satului Glibivka, unde țăranii săraci din regiunea Zagorje din Croația, Matija Križ, Mato Pesek, Vid Trdak și Štef Loborec, și-au dat viața pentru imperiu și împărat. Locul unde tănărul ofițer imperial Miroslav Krleža și-a blestemat destinul care l-a trimis în războiul sângeros.

Glibivka este un sat greco-catolic nu departe de orașul Ivano-Frankov (care în timpul Primului Război Mondial era în componența Austro-Ungariei și se numea Stanislavov, respectiv Stanislau, în germană) în apropiere de localitatea Bogorodčani. Aici sub tumuli nemarcați și acoperiți de iarbă cu cruci de lemn îndoite și putrede se află locul de veșnică odihnă a soldaților din regimentele de infanterie 25 Zagreb și 26 Karlovac care și-au lăsat aici oasele pentru gloria

[4] Jevgenij Paščenko, *Legendarna bitka*, interviu in cotidianul croat „Jutarnji list“, disponibil pe: https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/otkrio-sam-zaboravljena-groblja-tisuca-hrvata-iz-jedne-od-najvecih-klaonica-u-povijesti.-a-mnogi-moji-hrvatski-studenti-niti-ne-znaju-gdje-je-to...-5119334

[5] Jevgenij Paščenko, *Legendarna bitka*, interviu in cotidianul croat „Jutarnji list“, disponibil pe: https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/otkrio-sam-zaboravljena-groblja-tisuca-hrvata-iz-jedne-od-najvecih-klaonica-u-povijesti.-a-mnogi-moji-hrvatski-studenti-niti-ne-znaju-gdje-je-to...-5119334

Monarhiei Habsburgice decăzute. În pitoreasca Glibivka se afla sediul Statului Major al regimentului croat care pentru curajul manifestat în luptele cu rușii a fost numită "Divizia diavolului" ceea ce amintește de impresiile lui Krleža despre soldații din Zagorje, regiunea natală a lui Krleža, în vâltoarea Primului Război Mondial.

Este o adevărată minune, susține profesorul Paščenko, cum s-au păstrat mormintele din Glibivka în ciuda neglijenței, ignoranței și uitării fiindcă în acești 100 de ani multe au fost distruse, Galiția fiind un teritoriu dificil care "s-a plimbat" dintr-un stat în altul, dintr-un regim în altul ca și cum ar fi avut roți. Austro-Ungaria a stăpânit acest teritoriu din 1804. Polonia l-a preluat când s-a refăcut după distrugerile Primului Război Mondial, pentru ca, în 1939, după Pactul Ribbentrop-Molotov să intre în componența Ucrainei sovietice, respectiv a URSS, iar astăzi, este partea cea mai occidentală a Ucrainei independente. Cimitirul a supraviețuit, ce oximoron absurd, tuturor acestor state, imperii, orânduiri represive, conflicte ideologice și chiar grozăviilor celui de Al Doilea Război Mondial când Galiția a intrat în analele sinistre din cauza masacrării evreilor de aici.

Crucile de la Glibivka erau făcute din lemn de stejar care au reușit să reziste tuturor nenorocirilor și schimbărilor spre deosebire de alte cimitire dispărute despre care știm doar din fotografii sau mărturii șterse de vreme fiindcă crucile erau făcute din lemn de plop (mai ales în Bucovina) și care nu erau așa de rezistente ca crucile din Galiția.

În cei 100 de ani de când soldații croați și-au găsit pacea veșnică pe pământ ucrainean, numele lor au putrezit sau au dispărut. Problema e că nu se cunosc numele soldaților croați îngropați din numeroase sate galițiene. La Glibivka pe cruci se aflau numele, însă cu timpul, au căzuit plăcuțele cu numele, dar în arhiva militară din Viena există liste cu cei morți și îngropați în Galiția pe baza cărora se poate reface cimitirul din Glibivka și în alte localități, cum ar fi cele din satele Bucovinei – Dobrinivci și Zvačanj, nu departe de orașul Cernăuți.

În acest teritoriu al Galiției a luptat Miroslav Krleža. Se cunoaște că a fost în localitatea Nadvirne dar nu se știe când a fost la Glibivka. Nu există nici un fel de înregistrări. Însă la o sută de kilometri mai departe, în Bucovina, în 1915, a luptat Josip Broz Tito, decorat pentru curaj. A fost rănit și ulterior luat prizonier și nu a participat la această bătălie epică împotriva armatei generalului Brusilov.

Profesorul Pașcenko afirmă, de asemenea, că este evident că în această regiune de lângă Glibivka s-a desfășurat și cunoscuta bătălie despre care scrie Miroslav Krleža în nuvela *Batalia de la Bistrica Lesna* unde și-au dat viața: „amărâții țărani din Zagorje Matija Križ, Mato Pesek, Vid Trdak, Štef Loborec”[6] și unde ofițerul regal și imperial Miroslav Krleža și-a blestemat destinul. Nu există o localitate cu acest nume în Galiția. Se găsec însă toponime Bistrica, însă "Lesna" nu există, dar croaților le sună probabil atrăgător în ucraineană[7].

Țăranii din Glibivka au păstrat cimitirul și amintirea croaților prin toate schimbările nefaste, și a devenit o tradiție ca la morminte, chiar și în timpurile ocupației naziste și al vremurilor de plumb bolșevice, să e pună câte o floare și să se aprindă câte o lumânare de Paști, pe mormintele amărâților noștri croați care au rămas pentru totdeauna sub noroiul galițian. În sat, menționează Pașcenko, s-a păstrat expresia croată din timpul războiului "*Bez ruma nema šturma*" (*Fără rom nu există asalt*), pe care o foloseau soldații croați înainte de luptă.

---

[6] Krleža, Miroslav, *Bitka kod Bistrice Lesne*, în „Izabrane novele”, Zagreb, Spektar, 1974

[7] Vezi Jevgenij Paščenko, *Legendarna bitka,* interviu in cotidianul croat „Jutarnji list“, disponibil pe: https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/otkrio-sam-zaboravljena-groblja-tisuca-hrvata-iz-jedne-od-najvecih-klaonica-u-povijesti.-a-mnogi-moji-hrvatski-studenti-niti-ne-znaju-gdje-je-to...-5119334

Galiția, aflată în vestul Ucrainei între Lvov și Ivano Frankovsk până la munții Carpați, conform legendei, ar fi fost patria strămoșilor croați albi. Acum această tradiție croată a unor timpuri legendare este păstrată de militarii morți ai regimentelor din Zagreb și Karlovac.

În sat, după cum spune profesorul Paščenko, ”se vorbește pe ascuns printre țărani, la fel ca și în satul învecinat (unde la fel se aflau morminte ale soldaților croați, dar care au fost devastate în timp), că sunt mulți croați mici. Legenda locală spune că într-un an și jumătate cât au stat soldații croați în tranșeele ucrainene aceștia au lăsat anumite lucruri – pe lângă drumuri și biserici reparate și câteva fântâni pe care le-au săpat; se pare deci că aici curge mult sânge croat, în această parte a Galiției și Bucovinei”[8].

Stând acolo atâta timp, satul era cam pustiu, deoarece bărbații ucrainieni au fost plasați pe frontul din Italia, iar soldații croați aduși în pustietatea din Galiția. Zilele războiului erau lungi iar nopțile și mai lungi, soldații croați tânjeau după soțiile, iubitele și casele lor, iar ucraineencele erau triste, singure, năravul femeilor diavolesc, așa că în vâltoarea războiului s-au consolat unii pe alții. Și ca să încheiem într-o notă optimistă, în pofida tuturor războaielor, viața triumfă întotdeauna, dovadă fiind și această legendă încă vie despre sângele viu al croaților morți în Galiția.

BIBLIOGRAPHY

1. Donat, Branimir, *O Miroslavu Krleži još i opet*, Zagreb, Dora Krupićeva, 2002
2. *Hrvatska enciklopedija*, www.lzmk.hr
3. Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske ; Cankarjeva založba, 1987
4. Krleža, Miroslav, *Izabrane novele*, Zagreb, Spektar, 1974
5. Paščenko, Jevgenij, *Legendarna bitka*, interviu in cotidianul croat „Jutarnji list“, disponibil pe: https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/otkrio-sam-zaboravljena-groblja-tisuca-hrvata-iz-jedne-od-najvecih-klaonica-u-povijesti.-a-mnogi-moji-hrvatski-studenti-niti-ne-znaju-gdje-je-to...-5119334
6. Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske knjizevnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003.
7. Wierzbicki, Jan, *Miroslav Krleža*. Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1980.
8. Žmegač, Viktor, *Težišta modernizma: Od Baudelairea do ekspresionizma*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1986.

[8] Jevgenij Paščenko, *Legendarna bitka*, interviu in cotidianul croat „Jutarnji list“, disponibil pe: https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/otkrio-sam-zaboravljena-groblja-tisuca-hrvata-iz-jedne-od-najvecih-klaonica-u-povijesti.-a-mnogi-moji-hrvatski-studenti-niti-ne-znaju-gdje-je-to...-5119334

BODY AND OBJECT NEGOTIATIONS IN HAROLD PINTER'S PLAYS

Alina-Elena Roșca
Lecturer, PhD, „Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: The paper aims at presenting the manifold implications of Harold Pinter's divergent ways of organizing and structuring the scenic space according to extremely minimalist architectural details which significantly render it appropriate to encompass adverse beings and sequences of action. Despite the social norms which affiliate the individual to a codified system wherefrom any deviation should be expelled, the individuals are always passing through transformations which make them very mobile in their progress through life. This mobility is primarily caused by the urgent necessity to satisfy one's needs and pleasures and by the ever-shifting desires which constantly change their direction or sphere of manifestation. Harold Pinter's characters occupy a space where there occur frequent collisions between opposing pleasures and, thus, opposing territorialities.The productive function of space is supported by Michel Foucault's power-knowledge-space which he devised in relation to the complex practices of the modern institutions of the 18th century society that encapsulate a variety of modes of production and coercion which seek to outline standardized and correct ways of thinking, speaking and acting in space as opposed to what is categorized and excluded as abnormal and deviational.
Individuals avoid all forms of territorial conjunctions or associations moreover since Julia Kristeva's theory of the abjection promotes loss and absence as an inevitable part of existence driven by the instinctual and less conscious need to mark the perimeter of the self. The desire to remain fixed in one's constructed space of isolation and to resist any change that might recast the subject into the full and complex processes of life is strongly embodied by Harold Pinter's characters. The intruders coming from outside the comfortable space of the inert individuals try to appropriate and attach to objects and territories which do not belong to them.

Keywords: territoriality, identity, corporeality, (ab)normality

Bodies are widely considered our primary means of knowledge as they come to represent fundamental acts of acquiring perspective on the things that are situated in our field of action or observation. Any space takes its specificity from the way individuals succeed in moving within its boundaries and in making use of the more or less constrained bodily postures in order to confer meaning to objects, people and situations. Spaces are composed and constituted of bodies and, along their circulation through space, bodies emanate a multiplicity of postures and movements according to the way they respond to the outer stimuli and the culturally fabricated categories which act as normalising social standards.

Individuals distinctly take part in the spectacle of their world and adequate control over the structures and boundaries of a place presupposes using appropriate bodily techniques that aim at eliminating any expression of anomaly that might pollute the uniformised patterns of order. As they flout ordinary representations and as they shift positions very easily, these castaway bodies are very mobile and possess a great capacity of oscillating between territories. Whenever they enter a ritualistically organised space, they act in a very aggressive manner and they try to rearrange things according to a new dynamic which exposes the fact that norms are

artificially contrived and rigidly constructed on the safe path of socially accredited representations. Identified as sources of corruption and unsettlement, exclusion seems to be the only available perspective in dealing with these incongruous movements.

Harold Pinter's plays cunningly render that these disruptive bodily postures are an inevitable part of our existence and hold a fundamental place in the strategic configuration of power games. The abrupt and feared entrance of intimidating individuals who adopt unnatural positions for a new-comer constantly disturbs the stage space of Harold Pinter's plays. In stark contrast to their arrival into a territory which is unfamiliar to them, these manage to surprise the others with their confident movements across the space, with their unalarmed and easy manipulation of objects and with their easy accommodation to the territory they now dominate.

They shrewdly advance from margin to centre and in their now central stage position they are capable of reshaping and reinvesting the territory according to their own necessities and calls. In opposition, the individuals who advocate a fixed territory and a well-balanced life are those that keep something potentially devastating behind their apparent self-control. Faced with numerous tensions that come from indeterminate past events, unsuccessful relationships or the impossibility to make decisions in the present and to promote action or change, it seems safer to stay firmly attached to pre-established spatial and bodily dispositions, than to be forced to come to terms with one's losses, sufferings and defeats and to place them in the matrix of life.

The refusal to plunge in the most hidden and troubling parts of their life commits these individuals to one-sided movements. It is their fear of transgressing boundaries and of barging into unknown situations that makes them travel, without excessive costs to their identity, within a familiar space, where they can unhazardously perform mechanical, routine actions and they can initiate empty conversations. The illegitimate and messy elements of existence produce fissures and clefts in a territory which proves its own incoherence, falsity and lack of control.

The individual's major desire is to prevent any attacks against his/her distinct identity and in keeping with this need for self-determination or self-sufficiency, the subject cannot help from setting up his/her own space of identification that fixes loss as a permanent feature. Julia Kristeva comprises the aforementioned process in the theory of 'the abjection' which she considers to take place when individuals are driven by the instinctual and less conscious need to mark the perimeter of the self:

> He has, he could have, a sense of the abject. Even before things for him are - hence before they are signifiable - he drives them out, dominated by drive as he is, and constitutes his own territory, edged by the abject. A sacred configuration. Fear cements his compound, conjoined to another world, thrown up, driven out, forfeited. What he has swallowed up instead of maternal love is an emptiness, or rather a maternal hatred without a word for the words of the father; that is what he tries to cleanse himself of, tirelessly.[1]

The desire to remain fixed in one's constructed space of isolation and to resist any change that might recast the subject into the full and complex process of life is strongly embodied by one of the characters of *No Man's Land* (1975), the middle-class poet, Hirst, who finally rejects all attempts made towards agency by his guest Spooner. The desolate picture of a no man's land, of a spatial configuration dominated by lack of movement and by fixed categories of

[1] Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Trans. by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982 (originally published in 1980 by Éditions du Seuil), p. 6

signification, where the individual hides in search of comfort and stability, draws its essence from inertia and distance from all perturbing, foreign factors. The mode of this particular territorial confrontation is best rendered by the image which unexpectedly invaded Harold Pinter's creative imagination and which was subsequently extended to the point of being explored, translated and shaped into the play itself:

> I remember I was sitting in this taxi and I actually saw two people sitting in a room and one of them was about to pour a drink and he said, 'As it is?' and the other character said, 'As it is, yes please absolutely as it is.' I didn't know who they were, but I knew that the fellow pouring the drink was going to give the other man his drink and pour himself another drink and that things would go on from there. I pursued that. I had the image of two people standing up in a room and one offering the drink.[2]

The intruder expresses his territorial claims and ambitions by infiltrating himself in his host's household and trying to rearrange the space according to his own desires and needs. Spooner, the stranger whom Hirst invited into his home, claims to gain satisfaction and self-control from an existence lived in isolation from others and from his absolute rejection of shared affections and territories. Still, all the movements that he carries throughout the play, the fact that he alludes to poetry as a creative potential and passion he shares with Hirst and the multiple attempts of bringing to the surface fabricated images and memories of a common past, are directed towards establishing connections with a man who is trapped in a fixed position and in a clearly demarcated environment. Lacking any definite boundaries or determinate structures that will provide him with consistent purposes and motives, Spooner is tired of wandering around, of holding an in-between and blurred position.

The foreigner desires to settle down and to be attached to a substantial place, but he can achieve this only through a process of territorialisation. His fluidity and restless mobility deprive him of any solid identity which is why he now finds himself in a crisis of loss, absence and instability that propels him to appropriate another territory and consequently a different past, existence and formation. On the other hand, situated at the opposite pole of immovability and permanence, Hirst is located on the verge of non-being and annihilation. The fact that two large mugs are kept ready on the shelf proves that Hirst is not pleased with his own territorial delimitations and that he has been constantly trying to find an appropriate other who might save him from sinking into his own illusory existence. Spooner offers to be the one guiding Hirst through his existence and facilitating his bonds with the outer world: "For if and when we talk of a river we talk of a dank and deep architecture. In other words never disdain a helping hand, especially one of such rare quality." [3]

The intruder forgets that his lack of and longing for a particular dwelling cast him in a state of vulnerability, which is why his efforts are rather directed towards securing the primacy of his needs, namely his need of possessing total mastery. First, Spooner gets accustomed to the structure of his soon to-be territory and then he dissolves and replaces the central position of the one who created this space. Spooner, thus, transforms Hirst into another object of his environment and instead of rescuing him from paralysis and revitalizing his dormant artistic

[2] Harold Pinter, qtd. in Michael Billington, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber, revised edition 2007 (first published in 1996 by Faber and Faber Ltd.), p. 241

[3] *No Man's Land,* p. 339

potential, he excludes him from his own territory and makes him crawl out of the room on all fours, in a total abandonment of life and subjectivity. Spooner's reply to Hirst's crawling departure from his own space reveals that he is totally aware of the disorder he brings into space. From his peripheral position, at the margin of society, the other is always feared for the panic that he diffuses around: "I have known this before. The exit through the door, by way of belly and floor." [4]

Spooner is the image of *the other* who, as an inexorable part of the existence of each individual, assails the subject with a totally different world systematization and forces it to follow an obscure course. *The other* grubs up unknown and latent facets of an individual, giving voice to the subconscious and to needs and desires which have remained in hiding, in the inmost recesses of one's spiritual and physical existence. Taking advantage of his need to have his identity accepted and confirmed, Hirst is called forth to break the limits of his own secluded territory, but in the end he seizes the threat of allowing change into his existence and clings to his status-quo, to his arrested identity that finds its best expression in an ever fixed territory which never cedes to negotiations or to the pressure of extraneous factors: "No man's land…does not move…or change…or grow old...remains…forever…icy...silent." [5] Spooner craves for a place in the world and thus he crosses over his marginal position and status, looking for acceptance and stability. He is the abject that longs to return to its homeland, its place of origin, to its womb-like matrix and to be included where it has been excluded from. Nonetheless, the abject has to be relegated to its former position and to be prevented from establishing any affinity to the subject's world.

Both Spooner and Hirst engage into a competitive memory-game where they improvise and build alternative and misconceived identities. At the beginning of Act 2, Hirst enters the scene more energetically and vigorously than ever, and in total contradiction to his first appearance, as an incoherent and defeated man, he is now ready to reoccupy the territory he was brutally excluded from. Referring to Spooner as his old friend Charles Wetherby and to a glorious Oxford past of love affairs and acts of seduction, Hirst finds himself in the domineering position of allocating names and identities. References to different places and different individuals are included in his unverifiable accounts with the single purpose of invalidating his previously constructed image of impotency and inability of performance. His apparent fixity is counterbalanced by a narratively sustained mobility and creativity as they are exemplified by his proudly acclaimed sexual affairs and by the fame he enjoyed as a man of letters. Hirst 's space excludes any changes and alterations which clearly resonate in the scarcely furnished setting whose distinctive features are represented by only two contrastive elements, the book-lined wall and the drinks cabinet:

> A large room in a house in North West London, well but sparely furnished. A strong and comfortable straight-backed chair in which Hirst sits. A wall of bookshelves, with various items of pottery acting as bookends, including two large mugs. Heavy curtains across the window. The central figure of the room is an antique cabinet, with marble top, brass gallery and open shelves, on which stands a great variety of bottles: spirits, aperitifs, beers, etc.[6]

[4] *Ibid.*, p. 340
[5] Loc.cit.
[6] Ibid., p. 317

This space displays Hirst's ambivalent existence caught between involvement and detachment, between reality and illusion, immediacy and fantasy which drain him in the end of any trace of individuality, leaving him suspended in an arrested and frozen posture, a mere victim in the hands of a spatial void, as he remains apart from the outside world of potential aggressions. The only movements which can be performed in order to escape the fragmented and meaningless present are those aimed at the reconstruction of the past whose certainty and security are captured through a whole series of inert and lifeless images which gradually conduct the play and its characters to the final point of stagnation, a place where nothing falls out or in. Hirst states that the past is his only possession and the only source of life and stability for him:

> My true friends look out at me from my album. I had my world. I have it. Don't think now that it's gone I'll choose to sneer at it, to cast doubt on it, to wonder if it properly existed. No. We're talking of my youth, which can never leave me. No, it existed. It was solid, the people in it were solid, while…transformed by light, while being sensitive….to all the changing light.[7]

Foreigners, strangers coming from an unconventional dwelling, are stripped of articulate boundaries and do not belong to one singular and recognizable category as their insatiate mobility makes them move from one place to another. When *the other* arrives at the border of the self's constructions, characters are forced to take it on different roads and to follow directions other than the ones they have previously accepted. These new spaces make the individual recognize who one is, as well as who one is not, so as to come to terms with the elements that truly define him/her beyond his/her counterfeit existence and demarcations.

Kristeva identifies the abject as that which is thrown out and rejected from oneself because it menaces the fabricated borders of the self, to the point of reducing them to emptiness, and furthermore because it acts as a constant reminder that the self is so poorly equipped and that its boundaries are so precarious that they may easily be infected from outside or fade into nothingness:

> Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk – harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring – I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, *nausea* makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. "I" want none of that element, sign of their desire; "I" do not want to listen, "I" do not assimilate it, "I" expel it. But since the food is not an "other" for "me," who am only in their desire, I *expel* myself, I spit *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which "I" claim to establish *myself*. [8]

Abjection surfaces whenever the subject finds itself in crisis and its world is threatened to collapse. Thus, abjection presents itself as a crisis of place and of identity, and the disgust which accompanies the discharge of visceral bodily fluids, such as the menstrual blood, saliva, mucus, becomes a perfect example of the way the individual reacts when he expels all those vitiating

[7] Ibid., p. 351
[8] Julia Kristeva, *op. cit.*,pp. 2-3

entities which call up the prospect of the subject's non-being: "The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being."[9]

Desires stirring from individuals who dispute and challenge the valid and lawful practices of society are externalized into and supported by intolerable and inadequate bodily postures. Some of Harold Pinter's plays deal with territorial confrontations which allow individuals belonging to the peripheral areas of society, women, tramps or figures from a long-forgotten past, to evade their silent and repressed position and to give voice to their perverted desires and aberrant needs. These individuals lay open their disturbing and illicit status, in opposition to the conventional patterns of the locus they invade, through eccentric posturing. They either dominate the entire stage area, whose actions, objects and persons all revolve around them, or they spatially exclude and reposition those individuals who falsely assume to possess control. Their domineering bodily manifestations further extend at the level of linguistic production where they perform a similar reversal of positions. Their corporeal flexibility and their easy transgression of boundaries determine them to counterattack the stories and the fanciful records of the past the other characters chose to appeal to so as to conceal their insecurities. Even if their prompts are less than those produced by the other characters, they still manage to situate themselves centrally and to confront the narrators with the menacing reality of the inescapable present.

In *Old Times* (1971), Deeley considers that he possesses the necessary authority to submit his wife, Kate, and Kate's old friend, Anna, to a permanent investigation and examination. However, with the arrival of Anna, Kate's roommate 20 years ago, Deeley loses all claims to maintain control over all that happens inside his family and his household territory. Anna emerges from a long-forgotten past and invades Deeley's marriage with odd remembrances about the life she shared with Kate in their youth, a life he is unaware of.

Anna's domineering position is both represented by her unrestrained movements across the territory she is trying to infest and by her facility in shaping and changing the past agenda according to her needs. The playwright presents her as suddenly taking centre stage and initiating a harsh confrontation of memories. The bohemian life, interspersed with images of party-going and night readings, helps Anna create for Deeley a new image of his wife. Deeley's response consists in referring to his and Kate's own intimate past, when they first met at a cinema. Anna decides to include Deeley into their life twenty years ago, presenting him as a man sobbing in the darkness of their shared flat, with his hand covering his entire face.

In the end, Kate, who has been silent throughout the play and who has neither confirmed nor denied the two combatants' past versions, suddenly asserts her independent existence, outside both Anna's and Deeley's stories. She is aware that Anna's and Deeley's sense of security and domination is determined by her passive submission to their fanciful recollections. From her domineering downstage position, Kate imposes her own past version which radically eliminates both aggressors from her life and territory. She confesses that she remembers Anna lying dead in bed, with her face covered in dirt and then she describes how Deeley, who took Anna's place, went through the same burial ritual. Although she had him suffocated with mud from the flower pot, his response was a marriage proposal. Kate rejects both Deeley and Anna's claims over her identity, her past and her sexuality. Their abusive need for authority was meant to cover their weaknesses and lacks. The final tableau shows Kate regaining her status and imposing her bodily posture as the authoritative one. While Deeley is slumped in the armchair

[9] Ibid., p.5

and Anna lies on the divan, she is the only one that sits in an upright position. Anna and Deeley have been defeated by their own inventions and anxieties, while Kate is comfortable with her past and her desires.

Bodies, as the locus of secret pleasures and desires, can only be controlled by means of discourses related to sexuality:

> On the one hand it [sex] was tied to the *disciplines* of the body: the harnessing, intensification, and distribution of forces, the adjustment and economy of energies. On the other hand, it was applied to the *regulation* of populations, through all the far reaching effects of its activity. It fitted in both categories at once, giving rise to infinitesimal surveillances, permanent controls, extremely meticulous orderings of space, indeterminate medical or psychological examinations, to an entire micro-power concerned with the body. […] Sex was the means of access both to the life of the body and the life of the species. It was employed as a standard for the disciplines and as a basis for regulations…[10]

Foucault's genealogical and historical analysis of the 19th century discourses on sex serves as an important critical premise in exploring the way the characters in Harold Pinter's plays gain or lose bodily domineering postures through their discussions on sexual themes. Contesting the fact that these discourses served only to repress and place restrictions on the sexual body, Foucault insisted that they rather entailed and configured the complex notion of sexuality and consequently they generated different types of sexual behaviours and of sexual subjects. Sexual identities were produced and classified in relation to their conformity to or rebelliousness against the accepted norm of heterosexuality:

> [...] since the end of the sixteenth century, the 'putting into discourse of sex', far from undergoing a process of restriction, on the contrary has been subjected to mechanisms of increasing incitement; that the techniques of power exercised over sex have not obeyed a principle of rigorous selection,but rather one of dissemination and implantation of polymorphous sexualities; and that the will to knowledge has not come to a halt in the face of a taboo that must not be lifted, but has persisted in constituting - despite many mistakes, of course - a science of sexuality. [11]

Bodies were specifically fabricated and inscribed so as to respond to the normalizing rules of conduct. The norms were fundamentally concerned with strict regulations concerning the procreative behaviour of people, with the excessive restraints placed on women's bodies and with the annihilation of perverse forms of pleasure which ultimately ensured bodily supervision and orderliness. Discourses covered the interpretation and observation, the validation and invalidation, of a large spectre of bodily manifestations of sexuality, from the most common to the most perverted and corrupted ones. Indeed, Harold Pinter's plays allow a study into bodily postures and movements which offer the possibility to decode veiled desires and pleasures and a certain type of sexual behaviour which is characteristic to an individual. On the other hand, discourses about sexuality shape and produce a particular type of sexual subject which may or

[10] Michel Foucault, *The History of Sexuality. An Introduction*, Volume 1, Trans. by Robert Hurley, New York: Pantheon Books, 1978, pp. 145-146
[11] Ibid., p.11

may not be backed up by the current stage manifestations of the bodies, in relation to the other bodies located in the constructed territory.

There are male characters who are not at all comfortable on the terrain of sexuality, mainly because they operate according to the artificial and abstract rules of the patriarchal system, those that view men as active subjects and women as passive objects of observation. Women are bodily submitted to men's gaze and actions. Men desperately fasten on these fabricated ideas in order to balance out their sexual unease and the fact that they are not able to normally deal with sexual issues or to appropriately respond to pleasures of the body considering them as manifestations that must either be repressed or used only to obtain mastery. Men's discussions on sex take the form of narratives about brutal attacks on women whose abnormal and polluted sexual behaviour (whores, cheating wives) transform them into victims in the hands of men. Yet, their incapacity to materialize this narratively professed sexual domination of women through concrete bodily gestures shows the discrepancy between the discursively produced sexual subject and the bodily produced sexual subject, between an individual in control of his body and an individual whose bodily attitudes display sexual insecurity. Female characters, on the contrary, succeed in disarming men's false narratives and making them submit to their own desires.

Women, in Pinter's plays, exceed the bodily roles traditionally assigned to them and, in transcending their set boundaries, they manage to inflict terror and to disorganize the existing spatial placements to their own advantage. They follow their desires without being ashamed or alarmed by them and because men do not know how to react to these offerings or better said, assaults, they abandon the space and let women manipulate it physically and emotionally. In openly declaring and fighting for their needs to be satisfied, rather than hiding them beneath narratives of alleged domination, female characters advance from the margin to the centre. There they are surrounded by the defeated men, mere instruments to be used by women in gratifying their desires. Men and women shift their positions in space according to their approach of sexuality.

Thus, as agents of the Name-of-the-Father, men eagerly negate their corporality and completely exclude the materiality of existence, considering them as absolute properties of women:

> Centuries will perhaps have been needed for man to interpret the meaning of his work(s): the endless construction of a number of substitutes for his prenatal home. From the depths of the earth to the highest skies? Again and again, taking from the feminine the tissue or texture of spatiality. In exchange-but it isn't a real one-he buys her a house, even shuts her up in it, places limits on her that are the opposite of the unlimited site in which he unwittingly situates her. He contains or envelops her with walls while enveloping himself and his things with her flesh. The nature of these envelopes is not the same: on the one hand, invisibly alive, but with barely perceivable limits; on the other, visibly limiting or sheltering, but at the risk of being prison-like or murderous if the threshold is not left open.[12]

[12] Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, Trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1993 (originally published as *Ethique de la difference sexuelle* in 1984 by Editions de Minuit), p.11

Individuals, especially women in Harold Pinter's plays, who appropriate and internalize the space of their environment according to their bodily specificity and their distinct sexuality, are in possession of themselves and their bodies. Giving credit to their individual corporeal needs, they become the producers of their own space which is written by their own singular bodies, outside the strict codes and regulations of men. They initiate a place which distances itself from prohibitions and separations and which gives substance to its own fluid movements and boundaries, as a genuine alternative to the previously imposed rigid territoriality.

Men's status as productive subjects and agents hangs upon their exclusive capacity to control and block women's movements. When women possess the capacity to occupy and venture into different territories, as a testimony of their impenetrable and unbounded sexuality, their bodies similarly benefit from a diversity of stances. Their corporeal adaptability and versatility is a direct effect of women's nomadic nature; they are permanently moving, changing places and paths to the effect that only an indefinite number of places can satisfy their desiring nature. There is no room for stability or rootedness.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Trans. by Maria Jolas, Foreword by John R. Stilgoe, Boston: Beacon Press, 1994 (first published as *La poetique de l'espace* in 1958 by Presses Universitaires de France)
2. Bentley, Eric (ed), *The Theory of the Modern Stage. From Artaud to Zola: An Introduction to Modern Theatre and Drama*, London: Penguin Books, 2008 (first published 1968)
3. Buchanan, I., Lambert, G., *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, 2005
4. Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge, 1999 (originally published in 1990 by Routledge)
5. Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.", *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* , edited by Sue-Ellen Case , London: the Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 270-282
6. Casey, Edward, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley: University of California Press, 1998
7. Crang, M., Thrift, N., *Thinking Space*, London: Routledge, 2000
8. Crossley, Nick, *The Social Body. Habit, Identity and Desire*, London: Sage Publications, 2001
9. Demastes, William, *Theatre of Chaos. Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998
10. Elden, Stuart, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the Possible*, London and New York: Continuum, 2004
11. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Third Edition, London: Methuen Drama, 2001 (first published in 1961 by Anchor Books)

12. Fahy, T. and King, K., *Captive Audience. Prison and Captivity in Contemporary Theatre*, London and New York: Routledge, 2003
13. Foucault, Michel, *The History of Sexuality. An Introduction*, Volume 1, Trans. by Robert Hurley, New York: Pantheon Books, 1978
14. Foucault, Michel, *Power/ Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977*, Ed. by Colin Gordon, Trans. by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper, New York: Pantheon Books, 1980
15. Foucault, Michel, *The History of Sexuality. The Use of Pleasure*, Volume 2, Trans. by Robert Hurley, New York: Random House, 1985
16. Foucault, Michel, *The History of Sexuality. The Care of the Self*, Volume 2, Trans. by Robert Hurley, New York: Pantheon Books, 1986
17. Foucault, Michel, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975), Trans. by Alan Sheridan, New York: Random House, 1995
18. Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Trans. by A. M. Sheridan Smith, London and New York: Routledge, 2002 (originally published as *L'Archeologie du Savoir* in 1969 by Editions Gallimard)
19. Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Trans. by Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985a (originally published as *Speculum de l'autre femme* in 1974 by Editions de Minuit)
20. Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, Trans. by Catherine Porter and Carolyn Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985b (originally published as *Ce Sexe qui n'en est pas un* in 1977 by Editions de Minuit)
21. Irigaray, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*, Trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1993 (originally published as *Ethique de la difference sexuelle* in 1984 by Editions de Minuit)
22. Kearney, Richard, *On Stories*, London: Routledge, 2002
23. Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Trans. by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982 (originally published in 1980 by Éditions du Seuil); Lacan, Jacques, *Écrits. A Selection*, Trans. by Alan Sheridan, London and New York: Routledge, 2001 (originally published in 1966 by Éditions du Seuil).
24. Pinter, Harold, Plays Three: The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Night, That's Your Trouble, That's All, Applicant, Interview, Dialogue for Three, Tea Party (short story), Old Times, No Man's Land, London: Faber and Faber, 1997

TRADITIONAL AND FOLKLORIC IN ROMANIAN FOLK POETRY

Cristina Furtună
Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgoviște

Abstract: Singing their love and yearning, their joy and suffering springing out from states of mind or social aspects, heroic deeds, traditions passed on from ancestors and daily events, wielding the arrows of irony, begging for healing in an incantation or mourning their dead, folk poets must harmoniously integrate in verse the names of the lass and her beloved, of the ballad protagonist, of those satirised for their physical and especially moral flaws, of the young woman searching for love, of the sick whom the old woman wants to keep clean and joyful, of the horse carrying the hero soft as the wind, of the cow whose milk has been stolen (an incantation for the milk of a certain cow), of the picturesque or far-away places the Romanians roamed in times of hardship.
The wealth of material provided by the folk poetry and the poetic charm it integrates have prompted us to conduct a research of names.
This paper focuses on traditional and folkloric names, with examples from folklore compilations that have appeared to this day.

Keywords: heroic deeds, traditions, suffering, states of mind, irony, incantation, wail

Cântându-și dragostea și dorul, bucuriile și suferințele generate de stări sufletești sau de aspecte sociale, fapte de vitejie, tradițiile din moși-strămoși și întâmplările zilnice, mânuind împunsăturile ironiei, implorând vindecarea într-un descântec sau bocindu-și răposații, poeții populari trebuie să integreze armonios în versuri numele badelui și al mândrei, al eroului de baladă, al celui satirizat pentru defecte fizice și mai ales morale, al fetei care-și face de dragoste, al bolnavului pe care baba îl vrea să rămână curat și luminat, precum și al celui plecat să fie una cu pământul țării, al calului care poartă voinicul ca vântul, al cățelei ce doboară haiducul și al vacii cu mâna luată (descântec pentru laptele muls de la o anumită vacă), al locurilor pitorești unde își are de veacuri existență sau al celor depărtate, pe unde, odinioară , l-a purtat pe român vitregia vremurilor.

Bogăția materialului oferit de poezia populară și farmecul poetic în care se integrează acesta m-au determinat să întreprind o cercetare a numelor de persoană existente aici.

În lucrarea de față m-am ocupat de numele de persoană tradiționale și folclorice cu exemple din culegerile de folclor existente apărute până astăzi.

În categoria celor tradiționale includem toate numele de formație românească, indiferent de origine, care au intrat în patrimoniul antroponimic până la începutul epocii moderne, marcat prin acțiunea determinată de Școala Ardeleană.

Desigur că dintre numele tradiționale atestate în poezia populară, cea mai mare parte o constituie prenumele, din care nu lipsește niciunul dintre cele calendaristice de largă circulație: *Ion* (Place-mi numele de-așa Cum îl cheamă pe badea, Pe badea Ion îl cheamă, Eu- îi duc dorul

fără seamă[1]), *Nicolae* (Măi bădiță Nicolae, dorul meu și-al dumitale Facă-l Dumnezeu o floare...[2]), *Vasile* (Pentru tine, mai Vasile, N-a rămas inimă-n mine. Puțintică ce-a rămas, dar de dorul tău s-a ars[3]) , *Gheorghe* (O zis mama că m-a da După Gheorghe, catana. Eu am zis că nu m-oi duce, Că-i bătrân, țapa-l mânânce[4]), *Dumitru*(Măi Dumitre, dragu meu, Drag mi-a fost numele tău, De-ai trăi să fii al meu...[5]), *Constantin* (Măi bădiță Constantine, Ochi albaștri ca la tine Cât îi satu n-are nime[6]), *Maria* (Maria neichii, Marie, Cât de dragă-mi ești tu mie Toată lumulița știe...[7]), *Ileana* (De s-ar fa' ceriu hârtie Și luna cănțălărie, Și soarele domn să scrie, Ș-încă n-ar putea să știe Care m-i mai dragă mie: Da Ileana, da Marie[8]), *Ana* (Foaie verde buruiană, Drag îmi e numele Ană, Că te-ncântă auzindu-l Și te farmecă rostindu-l...[9]), *Ioana* (Doamne – ajută la Ioană, Îi cot de potcă de fată, De bărbat, De ochi negri, De ochi albi, Să rămâie curată, Luminată, Ca Dumnezău ce-o dat-o, Ca maica, care-o băiat-o[10]).

Exemplificările ar putea continua cu numeroase texte pentru aceleași ca și pentru alte prenume calendaristice, mai mult sau mai puțin frecvente.

Dintre prenumele tradiționale laice, o mare parte din cele masculine se păstrează mai ales ca nume de familie, iar cele feminine au devenit inactuale: *Bucur*(- D-alei, doamne Dragomire, Cine m-a făcut pe mine, Pă el Bucur l-a chemat, Care-a făcut Bucureștii[11]), *Bujor* (Fă-mi cămașă de fuior, Că mi-i gându să mă-nsor, Să iau fata lui Bujor...[12]), *Corbea* (-olec, Corbec, Corbeuaș, Dragul mamei flăcăuaș! De ești viu, m-oi veseli, Dacă ești mort, te-oi jeli, Cu pomeni te-oi pomeni![13]), *Dadu* (toate plugurile ară Și pun grâu de primăvară, Numai plugul Dadului Stă de râsul satului...[14]), *Fulga* (-Alei, Fulga, Fulg bătrân, De barbă și de mustăți spân, Tu mi-ai furat oile...[15]), *Mârza*(-Noi pe Mârza nu ți-l dăm, Noi pe Mârza –l însurăm, Frumoasă nevastă-i luăm[16]), *Oprea* (Turculețul o-ntreba, De fel de unde era? Și mândra ce răspundea? – Eu sunt fata popii Oprii Din țara Moldovii...[17]), *Radu*, prenume la modă și astăzi (-Radule, ș-al meu fecior, Lasă drumul codrilor, Radu mamii, Radule[18]), *Bodița* (-Om da, mamo, pă Bodița, Că suntem noauă feciori Ș-om mere de noauă ori Și ț-om spune de-a ei dor[19]), *Bucura* (De m-ar chema

[1] Revista Familia, XXXIX, 1903, p. 139.
[2]Tribuna, IV, 1887, p. 489.
[3]Folclor din Moldova, vol. 1, București, 1969, p. 470.
[4]S. Fl. Marian, Hore și chiuituri din Bucovina. București, Ed. Librăriei Socec & Comp., 1911, p. 164.
[5]Gazeta Transilvaniei, L, 1887, nr. 47, p. 5.
[6]S. Fl. Marian, Hore și chiuituri din Bucovina. București, Ed. Librăriei Socec & Comp., 1911, p. 165.
[7]Folclor poetic, vol. 1, București, 1967, p. 264.
[8]Ion Bîrlea. Literatură populară din Maramureș, vol. 2, București, 1968, p. 167.
[9]Ioan Urban Jarnik și Andrei Bîrseanu. Doine și strigături din Ardeal.Bucuresti: Ed. Academiei R.S.R., 1968, p. 226.
[10]Gh. Pavelescu. Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni, Cluj, Ed. Institutușui Social Român, 1945, p. 138-139.
[11]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 2, București, 1967, p. 288.
[12]Ioan Urban Jarnik și Andrei Bîrseanu. Doine și strigături din Ardeal. Bucuresti: Ed. Academiei R.S.R., 1968, p. 337.
[13]T. Pamfile. Cântece de țară, București, Ed. Librăriei Socec & Comp., 1913, p. 31.
[14]Folclor poetic, vol. 1, p. 256.
[15]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 5, București, 1970, p. 210.
[16]Folclor din Transilvania, vol. 2, București, 1962, p. 558.
[17]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 5, p. 382.
[18]Folclor din Moldova, vol. 2, București, 1969, p. 112.
[19]Alexandru Țiplea, Poezii populare din Maramureș, București: Ed. Librăriei Socec & Comp., 1906, p. 15.

Bucura, Gura la toți o aș da...[20]), *Marghioala* (Ieși, Marghioalo, la fereastră, Să te vază neica-n față, Să te vază și iubească, Să nu se mai pedepsească[21]), *Ruxanda* (De s-ar face dealul șes, Să văd de unde-am purces, De la fata Ruxanda, Care-mi face cu mâna Și cu ochii totdeauna[22]), *Sultana* (-Busuioc cu foaie lată, Cin' mi te-a crescut pe baltă? – Sultana când era fată. – S-a face Sultana fată Când a da lapte din piatră![23]), *Vidra* (- Eu , mămucă, oi ara, Da boii cine-a mâna? – Soru-ta, numai Vidra, că bine știi boii mâna, Și cu plugu a îmbla[24]).

Spre deosebire de prenume, care sunt prezente în toate creațiile poetice, numele de familie apar de obicei numai în balade și în jurnale orale, și deci frecvența lor este cu mult mai redusă. Între ele se disting cele care indică apartenența locală (*Ardelean, Bolbocean, Braşoveanu, Munteanu, Pietroianu, Rudăreanu, Ungureanu, Urziceanu, Zătreanu* etc.) și cele sociale (*Ciobanu, Moraru, Ploscaru, Săraru, Șelaru* etc.).

Unele balade cuprind adevărate pomelnice, în care sunt menționate atât prenume cât și nume de familie:

Ei acolo se strângeau, Tocmai mulți nici nu erau: *Ion Rădoi cel din Fureşti* Și cu *Tudor din Frunzeşti, Gheorghe Stanciu din Gorgani* Și cu *Ion din Țăgăneşti* Și *Matei din Nămăieşti:* Frunză verde și-o măslină, Și cu *Petre a lui Ghinea;* Frunză verde trei cireși, Și cu *Soare din Ludeşti (Cântec despre Radu Anghel)*[25].

Foiliță d-un lipan, Cine trece peste deal? *Crețu* și cu *Ungureanu*! Ei în ceată câți era? *Crețu din Tîrpezîta, Jeică din Caraula, Pătru din Gaşliciuica, Pătru şi Chetroianu,* Care-a spăriat Ardealu, Și cu *Pică din Vârtop*, Fir-ar al dracu și mort! (*Crețu*)[26].

Prin postul Sâm-Petrului, La crișmuța *Sandului*, Bea *Niță-a Șelarului*, Cu *Ghiță- a Ploscarului*, Nepoței de-ai *Bratului*, Feciorei de-ai *Stanciului*! (*Stanciu*)[27].

Porecle propriu-zise se întâlnesc rar în poezia populară, textele neoferind, cu claritate, decât incidental asemenea specimene: Frunză verde talpa cioarei, Se mărită fata *Chioarei*...[28] Bine taie cuțitu, Că l-am ascuțit amu La tocilă la *Mutu*...[29].

Iată și două fragmente cu „cheie" etimologică pentru porecle:

-Măi sărace, dumneata, De ce ești tu *gol* așa? (Urmează explicația săracului și apoi „botezul" său întru haiducie:) Iară Radu d-auza, Mâna pe sărac punea Și-n codru că mi-l băga, Haine verzi că-l îmbraca, Haine verzi – frunza de viță, Intră-n codru cu credință... O armă-n mână că-i da, Numele *Golea*- i punea Și la ciocoi că-m' pleca...[30].

-Măi crâșmar, măi făgădar, Adă-mi o vadră de vin Să cinstesc bogatu-n plin. Adu vin dă-l din butoi, Că plătesc eu, „genunchi-goi", Adă vin cu două oale, Că plătesc eu, „coate-goale": *Cotea* bea, *Cotea* plătește, Pe nimeni nu păgubește[31].

Dintre supranume, foarte puține atestate, citățm pe cel mai răspândit:

---

[20]Tribuna, Arad, XII, 1908, nr. 109, p. 2.
[21]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 2, p. 459.
[22]Atanasie Marian Marienescu, Poezii populare din Transilvania, București, Ed. Minerva, 1971, p. 593-594.
[23]Ion Diaconu, Ținutul Vrancei, vol. 2, București, 1969, p. 290.
[24]Ion Bîrlea, Literatură din Maramureș, vol . 1, București, 1969, p. 290.
[25]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 5, p. 275.
[26]Aurelian I. Popescu. Cântece bătrânești din Oltenia, vol. 2, Craiova, 1970, p. 314.
[27]T. Pamfile, op. cit. p. 59.
[28]Ibidem, p. 327.
[29]Folclor din Moldova, vol. 2, p. 367.
[30]Al. I. Amzulescu. Cântece bătrânești, București, 1974, p. 327.
[31]Floarea darurilor, vol. 2, 1907, p. 220.

Câtu-i lumea pe sub soare, Nu-i ca Vasile *cel Mare*. De iernat, ierna la Ieși Și vara pe Grințieș[32].

În apă dau să mă-nec, la Ion *ăl Mare* nu plec. Că fusei să-mi iau tutun, Mă-ntâlnii cu el în drum, Se uita ca un nebun...[33] .

O altă categorie o formează numele folclorice, atestate exclusiv în poezia populară. Dintre acestea, unele au caracter istoric (*Jăman*: Jăman să-nsura, Fată că-și lua, Fată de român, De român sărac. Verde otrățel E din Brașovel, Mândră și frumoasă, Cu srânceana trasă, Cu geana sumeasă, În chip jupânească![34]; *Jicmond*: La lacul rotund, în casa pestricioară, În pridvor afară, La umbră de tisă, Mare masă-ntinsă, De boieri cuprinsă, Mai marele-mi este Domnul Jicmond craiul, Cu-a lui Jicmonească, Dalbă-mpărătească...[35]; *Jâcmăn*: Pornia, Doamnie, mi-aș pornia Domnul Jâcmăn crai Cu-a lui Jâcmăniasă, Cinstită crăiasă, La râu să se scalde, Iei doi să se spiele...[36] – toate amintesc de un Sigismund, prezent în balade cu cele mai multe variante), altele au un caracter enigmatic (*Ler*, numele împăratului din descântece: Voi nouăzeci și nouă de bube... Duceți-vă la fata lu' Ler împărat, În slava cerului, C-acolo v-așteaptă Cu mesele-ntinse, Cu făclii aprinse, Cu pahare pline...[37]; *Lilăr*, nume tot împărătesc, ambele înrudite, poate, cu *Ler* din refrenul colindelor: Ia-ți cuțitele, Ia-ți amețiturile, Ia-ți vărsăturile, Ia-ți junghiurile Și să duci la fata lui Lilăr împărat, C-acolo te-adastă o fată izinită La o salcie prisăditâ...[38]; *Dalildarda* și *Danta* din balada cu aceeași temă: Dalildarda că mi-i zâcea: -Măi taică-tăiculiță Cu milă și cu credință, Ia să-m' dai mie Haine dă milițâie Și cal bun dă călărie... Să te scap, taică, dă la neagra urgie![39] Danta că-i grăia: -Taică, tăiculeț al meu, De când, taică, m-am născut, Așa trist nu te-am văzut, ori de chelciug ai fârșit, Ori murgu mi-a-mbătrânit, Ori haine ai ponosit?[40]), iar altele au rezultat prin etimologii populare sau prin alterări fonetice de cele mai multe ori inexplicabile (*Savaica* din „săvai Calea"; Dar Savaica ce-mi zicea? – Alei, Doamne, Ștefan Vodă, Aseară te lăudai C-o să faci d-o plimbare, D-o plimbare În vânătoare...[41]; *Dana Dargheliana* din „d-Ana D-Ardeleana": Strigă-n lume, strigă-n țară, Strigă Dana pargheliana: Cine-n lume s-a afla Să-i învețe-un murg din steavă, Fără frâu, fără căpăstru, Fără leac de șa pe dânsu...[42]; *Cosman*: Amin, amin, Cosman de amin, Vracii Domnului, Descântecu Sfintei Mării. Sfântu busuioc Și sfântu trandafir Și sfântu foiomir, Trei flori din grădină, Cum știți înpupi Și înflori, Și știți raza soarelui Și a pământului, Să știți și de beteșugu omului acestuia...[43]; *Azmajlău* și *Azmaștale*: Lâng-ăi trei boieri dă sus Cu căciulile dă urs, Doamne, frate, cine-m' șade? Șădea Resteu Azmăjlău, Fir-ar bătu' dă Dumnezău, Și cu Resteu Azmaștale, Care-ș' face slujba d-a călare...[44]). Toate acestea reprezintă adevărate curiozități, care, într-un anumit fel, își au farmecul lor.

---

[32]Mihai Lupescu. Tei-legănat, Iași, Ed. Junimea, 1975, p. 222.
[33]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 3, București, p. 449.
[34]Nicolae Păsculescu, Literatura populară românească, București: Ed. Librăriei Socec & Comp., p. 157-158.
[35]Tribuna, VI, 1889, p. 245.
[36]Foaia poporului, VII, 1899, p. 159.
[37]Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. 1, București, 1967, p. 292.
[38]Gr. G. Tocilescu, Materialuri folkloristice, vol. 1, București, Tipografia Corpului Dodactic C. Ispășescu & G. Brătănescu, 1900, p. 613.
[39]Al. I. Amzulescu, Cântece bătrânești. București: Ed. Minerva, 1974, p. 93.
[40]Folcor din Oltenia și Muntenia, vol. 2, p. 114.
[41]Gr. G. Tocilescu, Materialuri folkloristice, vol. 1. Bucuresci: Tipografia Corpului Didactic C. Ispășescu & G. Brătănescu, 1900, p. 156.
[42]Nic. Densușianu, Vechi cântece și tradiții populare românești, București: Ed. Minerva, 1975, p. 18.
[43]Comoara satelor, IV, 1926, p. 75.
[44]Al. I. Amzulescu, Cântece bătrânești. București: Ed. Minerva, 1974, p. 431-432.

În cercetarea numelor de persoană existente în poezia populară, interesul ştiinţific se amplifică prin faptul că aici - spre deosebire de registrele stării civile şi de alte materiale arhivistice care, în general, cuprind numai nume oficiale – sunt încopciate în versuri numeroase variante, forme dialectale, diminutive şi hipocoristice, creaţiile etnopoetice constituind o adevărată mină antroponimică.

Pentru variante exemplificăm prenumele tradiţional *Nicolae*: (*Neculae*, pui păun, Din ţara cu vinul bun, Chica ta-i toată inele, Gura ta-i fagur de miere...[45]), *Neculai* (Cucule, pasăre sură, Cum inima nu te-ndură, C-a mea mult mă mai ustură! Ia te du la Neculai, Veste mare tu să-i dai, Că puicuţa lui trăieşte Şi la dânsul se gândeşte[46]), *Nicolai* (Bădiuliţă Nicolai, Spune-mi gura cui o dai? Dă-mi-o mie-n chizeşie Pân' la sfânta cununie, Că iară ţi-oi da-o ţie[47]), *Niculae* (S-o luat Niculae pe cale, pe cărare, În răsărit de soare. În uliţa mare...[48]), *Niculai* (Măi bădiţă Niculai, Nu gândi că-i merge-n rai, Cu drăguţa care-o ai, că drăguţa-i negricioasă Şi la rai întunecoasă[49]), *Niculaie* (Frunză verde de Izdaie, Prind friguri pe Niculaie. Eu ţinui vinerile, Ca să-l lase frigurile. Ţinui Vinerea cea Mare Ca să-l prindă şi mai tare[50]).

Poeziile populare din care am excerptat şi analizat numele de persoana fac parte din tezaurul naţional al poporului nostru.

Această cercetare confirmă puterea de creaţie a poporului român în legătură cu numele sale, valoarea poetică cu care sunt investite acestea şi rolul pe care îl deţin în structura poeziei populare.

Sunt necesare cât mai multe cercetări de acest fel, aducându-le astfel în memoria colectivă a românilor.

BIBLIOGRAPHY

Surse:

Comoara satelor, IV, 1926, p. 75.
Floarea darurilor, vol. 2, 1907, p. 220.
Foaia poporului, VI, 1898, p. 267.
Foaia poporului, VII, 1899, p. 159.
Folclor din Moldova, vol. 1, Bucureşti, 1969, p. 470.
Folclor din Moldova, vol. 2, p. 367.
Folclor din Oltenia şi Muntenia, vol. 1, Bucureşti, 1967, p. 292.
Folclor din Oltenia şi Muntenia, vol. 2, Bucureşti, 1967, p. 288.
Folclor din Oltenia şi Muntenia, vol. 3, Bucureşti, p. 449.
Folclor din Oltenia şi Muntenia, vol. 5, Bucureşti, 1970, p. 210.
Folclor din Transilvania, vol. 2, Bucureşti, 1962, p. 558.
Folclor poetic, vol. 1, Bucureşti, 1967, p. 264.
Gazeta Transilvaniei, L, 1887, nr. 47, p. 5.

[45]Ioan Urban Jarnik şi Andrei Bîrseanu, Doine şi strigături din Ardeal, Bucuresti: Ed. Academiei R.S.R., 1968, p. 221.
[46]T. Pamfile, Cântece de ţară, Bucureşti: Ed. Librăriile Socec & comp., 1913, p. 128-129.
[47]Foaia poporului, VI, 1898, p. 267.
[48]Gh. Pavelescu, Cercetări asupra magiei la românii din Munţii Apuseni, Cluj: 1945, p. 128-129.
[49]S. Fl. Marian. Hore şi chiuituri din Bucovina. Bucuresci: Tipografia Corpului Didactic C. Ispăşescu & G. Brătănescu, 199, p. 106.
[50]Folclor din Transilvania, vol. 1, Bucureşti, 1962, p. 68.

Revista Familia, XXXIX, 1903, p. 139.

Tribuna, XII, nr. 109, Arad 1908, p. 2.

Tribuna, IV, Arad, 1887, p. 489.

Tribuna, VI, Arad, 1889, p. 245.

Referințe bibliografice:

AMZULESCU Al. I.. *Cântece bătrânești, București*: Ed. Minerva, 1974.

BÎRLEA Ion, *Literatură populară din Maramureș*, vol . 1, București: Editura pentru Literatură, 1969.

BÎRLEA Ion. *Literatură populară din Maramureș*, vol. 2, București: Editura pentru Literatură, 1969.

DENSUȘIANU Nic., *Vechi cântece și tradiții populare românești*, București: Ed. Minerva, 1975.

DIACONU Ion, *Ținutul Vrancei*, vol. 2, București: Editura pentru Literatură, 1969.

JARNIK Ioan Urban și BÎRSEANU Andrei. *Doine și strigături din Ardeal*, Bucuresti: Ed. Academiei R.S.R., 1968.

LUPESCU Mihai. *Tei-legănat*, Iași: Ed. Junimea, 1975.

MARIAN MARIENESCU Atanasie, *Poezii populare din Transilvania*, București: Ed. Minerva, 1971.

PAMFILE T. *Cântece de țară*, București: Ed. Librăriile Socec & Comp., 1913.

PAVELESCU Gh. *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, Cluj: Ed. Institutulu Social Român, 1945.

PĂSCULESCU Nicolae, *Literatura populară românească*, București: Ed. Librăriile Socec & Comp., 1910.

POPESCU Aurelian I. *Cântece bătrânești din Oltenia*, vol. 2, Craiova: Ed. Academiei RSR, 1970.

SIMION Fl. Marian, *Hore și chiuituri din Bucovina*. București: Ed. Librăriei Socec & Comp., 1911.

TOCILESCU Gr. G., *Materialuri folkloristice*, vol. 1, București: Tipografia Corpului Didactic C. Ispășescu & G. Brătănescu, 1900.

ȚIPLEA Alexandru, *Poezii populare din Maramureș*, București: Ed. Librăriile Socec & Comp., 1906.

SELF-TRANSLATION IN MATEI VIȘNIEC AND JAN CORNELIUS – THE PASSPORT OF (RE) ENTRY IN THE ROMANIAN LITERATURE

Loredana Nicoleta Ilie
Lecturer, PhD, „Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: Self-translation in Romanian Language – the Passport to Romanian Literature
In the canonical writings of the history of Romanian literature, the delimitation of the field of Romanian literature is still made according to the linguistic criterion. However, the equivalence of Romanian literature with the literature written in Romanian is a prejudice that impoverishes us, because it excludes from our cultural heritage many masterpieces published by Romanian writers in other languages of wide circulation. The literature of the Romanian exile has a special status resulting from the relationship between the mother tongue and the language of adoption, due to which Romanian writers gained celebrity and Romanian values entered universality. Regarded as a special type of original creation, self-translation from these languages to Romanian is, thus, a solution to give back to Romanian literature what Romanian writers created. Matei Vişniec and Jan Cornelius are good examples in this respect.

Keywords: Romanian language, literature, exile, bilingualism, self-translation

Când am participat, în 16 septembrie 2021, la conferința internațională BAKEA cu tema *Home*, am avut ocazia să o întreb pe poeta de origine irlandeză Robyn Rowland, stabilită în Australia după o lungă perioadă în care a locuit în Turcia, cărei literaturi îi aparține, celei irlandeze, turcești sau australiene. Răspunsul spontan a fost: "I want another question! This is too difficult. I don't know and I don't care." Cu aceeași sinceritate a continuat să vorbească despre crezul său artistic, despre bucuria împărtășirii cu toți cititorii lumii a emoțiilor și a experiențelor sale prin poezie și despre lipsa de temei a nevoii de încasetare într-o anume istorie a literaturii naționale. Răspunsul mi-a amintit de cel al scriitorului român Jan Cornelius, exilat în Germania din 1977, răspuns primit la webinarul *Limba română ca limbă țintă - dialog cu Matei Vișniec și Jan Cornelius despre bilingvism și autotraducere,* pe care l-am organizat în 26 noiembrie 2020. Întrebarea izvora dintr-o preocupare mai veche și mi se reconfirma că problema apartenenței scriitorilor cu dublă sau chiar triplă identitate culturală este de o dificultate dezarmantă. Însă, dacă te afli în situația de a preda literatura română studenților străini, te confrunți inevitabil cu această problemă, deoarece, în lipsa unor manuale specializate pentru această categorie de studenți, este necesar să treci și prin etapa de selectare a materialului didactic, de întocmire a listei de autori și a operelor care ilustrează cel mai adecvat specificul literaturii române în fiecare perioadă a evoluției sale. Pentru studenții străini, în plus, perceperea literaturii române este diferită de cea a cititorilor nativi, în primul rând pentru că raportarea la valori culturale *sui generis* diferă, iar canonul național nu coincide cu cel internațional. Andrei Terian analiza problema pe larg în prima parte a studiului *Critica de export* și observa cu justețe că „nu e deloc obligatoriu ca ierarhia de valori la nivel național a unei literaturi să coincidă cu ierarhia ei de valori pe plan internațional. Cu alte cuvinte, în cadrul fiecărui sistem cultural național există o

literatură de consum propriu și o alta (sau, în cazurile mai fericite, *altele*) pentru export."[1] (Terian, 2013: 22).

Deciziile sunt greu de luat în legătură cu toate etapele din istoria literaturii române, chiar cu momentul de început al acesteia, însă perioada contemporană, marcată de un un fenomen deloc neglijabil de *pen drain*, suscită cele mai multe întrebări. Un fascicol de interogații se aprind pe măsură ce treci în revistă istoriile literare canonice, manualele de literatură română pentru elevii din România, studiile și polemicile nesfârșite din spațiul criticii literare. Înțelegem că la întrebarea cheie – *ce cuprinde literatura română?* – încă nu se pot da răspunsuri clare, nu se poate obține un rezultat cu precizie matematică, fără rest. Indiferent de criteriul de delimitare a domeniului literaturii române – generic, etnic, geografic, lingvistic[2], adeziunea mărturisită la cultura română a scriitorilor bilingvi[3]- concluzia este că granițe etanșe nu se pot plasa, deoarece rămân mereu nerezolvate probleme adiacente: în ce măsură putem vorbi de caracterul literar al cronicilor, al predicilor, al scrierilor sociologice și filosofice, care este locul publicisticii, al biograficului, al „literaturii" testimoniale, al traducerilor, care este statutul literaturii de limbă română din Republica Moldova, ce facem cu literatura scrisă în limbile minorităților naționale, cum tratăm literatura exilului[4].

În toate aceste cazuri compromisul sau aplicarea strictă a grilei de departajare presupune, în definitiv, pierderi. A decreta echivalarea literaturii române cu literatura scrisă în limba română reprezintă, de pildă, în opinia noastră, un gest de autosabotare a patrimoniului nostru cultural, o politică paradoxală, păgubitoare, care afectează dimensiunea literaturii române începând cu scrierile în slavonă, latină, greacă, turcă ale Evului mediu din Valahia și Moldova, până la literatura scriitorilor români din exil. În cazul celor din urmă, absolutizarea criteriului lingvistic presupune o discutabilă, regretabilă dar categorică și arogantă reținere la granița literaturii române a multor capodopere recunoscute pe plan internațional, create de scriitori români în limbi de circulație internațională, datorită cărora au pătruns în conștiința universală și au devenit, astfel, repere identitare românești, dar care nu pot prezenta singurul document de identitate valabil în viziunea unor istorici și critici literari[5]: limba română. Prestigiul, recunoașterea în afara granițelor țării, valoarea literară intrinsecă, valoarea documentară, testimonială ar trebui să

---

[1] Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, concepte, ideologii,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013, p. 22.

[2] V. *Ibidem*, pp. 283-294.

[3] Dumitru Tiutiuca, *Indici ai identității scriitorilor români de alte limbi* în ***Români majoritari/români minoritari: interferenţe şi coabitări lingvistice, literare şi etnologice*** **(2007), Editura Alfa, Iași, 2007.**

[4] Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, concepte, ideologii,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013, pp. 293-299.

[5] ″With the exception of the protochronists, in Romanian literary historians' opinion, Romanian literature was specifically the literature written in Romanian. For the authors of the first canonical Romanian literary histories (Eugen Lovinescu's *Istoria literaturii române contemporane* (*History of Contemporary Romanian Literature*, 6 vols.,1926–1929) and George Călinescu's *Istoria literaturii române de la origini până în present* [*History of Romanian Literature from its Origins to the Present*, 1941]), the equivalence between Romanian language and Romanian literature appears so obvious that they do not even approach it as a possible methodological question. [...]The linguistic criterion is dominant even now, as shown by the categorical conclusions expressed by the contemporary literary historian Nicolae Manolescu: "Romanian poetry can only begin with texts written in Romanian. That the Romanian Middle ages saw writings in more languages does not enable us to classify such texts as parts of Romanian literature" (Manolescu 2008, 26–27).″ (Andrei Terian (PDF), *Romanian literature for the world: A matter of property*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/286653506_Romanian_literature_for_the_world_A_matter_of_property [accessed May 07 2022]).

primeze și să pună în paranteze faptul că opera scriitorilor români, sau de cetățenie română nu a fost scrisă în limba română, ci într-o limbă de adopție care i-a facilitat pătrunderea, cunoașterea și recunoașterea în arii culturale diverse și ilustre. De apreciat în acest sens este poziția lui Nicolae Iorga, care își justifica astfel inițiativa primirii în Academia Română în 1925 a poetei, eseistei și prozatoarei de expresie franceză Anna de Noailles, nepoata domnitorului Gheorghe Bibescu: „între cine cântă mediocru în românește după inspirații total străine și cine aduce genial acordurile misterioase ale sufletului nostru într-una din cele mai mari literaturi ale lumii, este de preferat cu admirație acesta."[6] O astfel de atitudine este însă minoritară, deși motivată până la un punct de situația politică, ceea ce explică de ce un scriitor genial ca Eugen Ionescu, de pildă, exilat la Paris, primit în Academia Franceză în 1970, a fost practic exilat și din istoria literaturii române, sau menționat doar prin scrierile în limba română, care sunt, de altfel, așa cum au demonstrat mulți cercetători[7], eboșe ale capodoperelor care l-au consacrat drept întemeietor al teatrului absurdului. Culmea absurdului însuși, când se produce binemeritata recunoaștere de către oamenii de cultură români, originea scriitorului devine obiect de dispută și insulte din partea moștenitoarei drepturilor de autor[8]. Scandalul produs de Marie-France Ionesco, prin refuzul de a permite la centenarul tatălui său celebrarea ca autor român, pe motiv că și-a scris piesele în franceză, subliniază caracterul extrem de problematic al apartenenței scriitorilor disputați de mai multe culturi.

În cazul acestora, rolul traducerilor din și în limba română este esențial, ca punți de trecere între culturi și de lărgire a ariei de receptare și de valorizare. Ținând cont de fenomene precum exilul politic, migrația, proliferarea multi- și interculturalității, cu consecințe importante precum bilingvismul și multiplicarea identităților culturale, este rezonabilă, în opinia noastră, soluția propusă de Andrei Terian de a considera literatura română un construct în permanentă schimbare**,** fiind, în definitiv, „ca orice alt produs cu caracter identitar, locul unei continue negocieri, un sistem care se (re)face necontenit"[9].

Din punctul nostru de vedere, negocierea ar putea aduce în discuție statutul special al autotraducerilor având ca limbă țintă limba română. Dacă popularitatea mondială, aprecierea publicului și a forurilor academice, publicistice prestigioase sau premiile literare obținute nu sunt suficiente pentru a garanta integrarea operelor scriitorilor români din afara granițelor țării în literatura română, pentru că acestea au fost scrise în limbi de circulație internațională, atunci autotraducerile acestora credem că reprezintă un pașaport valabil în acest sens. Acceptând premisa că literatura este un ansamblu de creații originale scrise în limba română pentru a fi accesibile în primul rând cititorilor de limbă română, atunci ar trebui să verificăm în ce măsură autotraducerile au acest statut. Spre deosebire de traducerea din limba română, care exportă, înstrăinează, „trădează", și are ca scop obținerea vizei de pătrundere în universalitate, traducerea

---

[6] Apud. Gabriela Omăt, *Anna, contesa de Noalles*, în *Dicționarul general al literaturii române*, (coordonator general: Eugen Simion), București, Editura Univers Enciclopedic, vol. IV, L-O, 2005, p. 640.

[7] Lipsa de temei a teoriei departajării etapelor de creație ionesciene ante și postexil, a fost demonstrată și în teza de doctorat a Alexandrei Hamdan, *Ionescu avant Ionesco, Portrait de l'artiste en jeune homme,* publicată în 1993 (Peter Lang S.A., Editions Scientifique, Berne), în studiul lui Sergiu Miculescu, *Măstile lui Eugen Ionescu* (Editura Pontica, Constanța, 2003) și subliniată de Nicolae Florescu, în *Eugen Ionescu şi destinul său românesc,* din *Jurnalul literar*, serie nouă, an XX , nr. 1-6, ianuarie-martie, 2009, pp. 1, 11, precum și în *Punctul pe i*, din *Jurnalul literar*, serie nouă, an XX, nr. 7-12, aprilie-iunie, 2009, pp.3, 24.

[8] Simona Chițan, *Românitatea lui Ionesco, o „tinichea" pentru fiica sa*, în *Evenimentul zilei*, 26 iunie 2009, https://evz.ro/romanitatea-lui-ionesco-o-tinichea-pentru-fiica-sa-856478.html

[9] Andrei Terian, *Critica de export*, *ed. cit*., p. 298.

și mai ales autotraducerea în limba maternă echivalează cu o recuperare, o reîntregire a corpusului literar românesc al scriitorilor români aflați între două sau chiar mai multe lumi. Deși există relativ puține studii care punctează diferențele majore între traducerea alografă și cea realizată de autorul însuși, concluziile acestora ne îndreptățesc să considerăm că traducerea autoricească echivalează cu o creație literară de sine stătătoare. Cu alte cuvinte, dacă încă acceptăm că „traducțiile nu fac o literatură", cum avertiza Mihail Kogălniceanu, în schimb, autotraducerile o pot îmbogăți considerabil. În articolul *Traducerea auctorială versus traducerea alografă: abordare antinomică,* Ghenadie Râbacov demonstrează că, departe de a constitui un simplu joc straniu de dedublare, o copie mai mult sau mai puțin fidelă a operei originale, autotraducerea reprezintă, de fapt, o dublare a acesteia, o „variantă" sau o „versiune"[10] cu un statut egal cu aceasta: „Ținând cont de metisajul lingvistic și cultural care se produce în lume, autotraducerea devine o producție, un caz special și excepțional de creație."[11] Prin urmare, atunci când un autor român care a dobândit notorietate în alte spații culturale publicând în limba de adopție, decide să își traducă opera în limba maternă, el însuși facilitează și chiar impune includerea acesteia în patrimoniul literar românesc, printr-un gest de întoarcere firească a acesteia la matca lingvistică și culturală căreia îi aparține de drept.

Un prim exemplu ar fi cazul „greu de încadrat"[12] al lui Panait Istrati, a cărui mărturisire ar trebui să risipească orice dispută în privința apartenenței operei sale pe care și-o autotraduce în limba maternă, printr-un gest motivat organic: „Eu sunt și țin să fiu scriitor român. Țin la aceasta, nu din cauză că mi s-a contestat acest drept, ci fiindcă simțirea mea, realizată azi în franțuzește printr-un extraordinar hazard, izvorăște din origine românească."[13] Deși editat cu extraordinar succes în Franța, în mod regretabil, în timpul vieții numele său „lipsește din marile sinteze ale literaturii române din perioada interbelică (în foarte încăpătoarea sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, unde găsești pe cine vrei și pe cine nu vrei, G. Călinescu nu-l pomenește decât în treacăt, pe motiv că, deși traduse în românește chiar de autor, prozele sale ar aparține, de fapt, literaturii franceze, iar E. Lovinescu în *Istoria literaturii contemporane* face doar câteva referiri la opera sa, într-un text cu accente polemice la adresa lui H. Sanielevici)[14]. Recuperarea se produce, totuși, cu mare întârziere, abia în anii 60'-70', când, după îndelungi și aprinse dezbateri, datorită fundamentalelor exegeze semnate de Mircea Zaciu, Gabriela-Maria Pintea, Teodor Vârgolici, Mircea Iorgulescu, Eugen Simion, Gabriel Dimisianu, Alexandru Talex etc., numele lui Panait Istrati a fost preluat în panteonul literaturii naționale.[15]

---

[10] Ghenadie Râbacov, *Traducerea auctorială versus traducerea alografă: abordare antinomică,* în revista Francopoliphonie,10/2015, vol. II, p. 238. Available from: *https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/236_246_Traducerea%20auctoriala%20versus%20traducerea%20alografa_abordare%20antinomica.pdf*, accesat în 8.05.2022.

[11] Ibidem., p. 236.

[12] Georgeta Orian, *Literatura exilului românesc*, Universitatea „1 Decembrie 1918", Alba Iulia, p. 34.

[13] Apud. T.[eodor] V[ârgivici], Panait Istrati, în *Dicționarul general al literaturii române*, (coordinator general: Eugen Simion), București, Editura Univers Enciclopedic, vol. III, E-K, 2005, p. 695.

[14] Tudorel Urian, *Cine a fost Panait Istrati?,* „România literară", nr. 10/2004, *URL:* http://www.romlit.ro/cine_a_fost_panait_istrati

[15] Eva Behring, *Scriitori români din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001, p.19.

Un fenomen îmbucurător relativ recent, concretizat în special după 1989, este cel al „întoarcerii proscrișilor”[16], prin recuperarea literaturii exilului românesc, atât prin contribuția studiilor monografice care încearcă să restabilească locul acesteia în istoria noastră literară, cât și prin înmulțirea traducerilor în limba română din limbi de circulație internațională a scrierilor care s-au impus deja în literaturi însemnate care le revendică. În privința traducerilor auctoriale, din păcate, sunt destul de puțini scriitorii care izbutesc în acest sens și care consideră necesar efortul de autotraducere. Dintre contemporani ni se pare interesant cazul celor doi autori pe care i-am avut ca invitați în cadrul webinarului despre bilingvism și autotraducere: Matei Vișniec și Jan Cornelius. Deveniți prieteni după ce Jan Cornelius a tradus în limba germană *Caii la fereastră, Teatrul descompus sau Omul-Pubelă și Migraaaanți sau Prea suntem multi în aceeași barcă*, piese de mare succes ale lui Matei Vișniec, cei doi scriitori au destul de multe elemente comune în destin: originea[17], exilul[18], bilingvismul, dubla identitate culturală, dubla apartenență atât la literatura română, cât și la o literatură prestigioasă europeană în care se impun printr-o operă complexă[19]**,** comicul și postcaragialismul asumat, succesul în afara țării și mai cu seamă importanța acordată autotraducerilor pentru recunoașterea și într-un fel, recuperarea pentru literatura noastră a operelor datorită cărora sunt foarte cunoscuți și apreciați în literatura lumii.

Este drept că în momentul de față Matei Vișniec beneficiază de recunoaștere, apreciere și succes răsunător în România. Este cel mai jucat dramaturg român pe scenele țării dintre autorii actuali, a primit numeroase premii importante, opera sa constituie deja subiectul a numeroase teze de doctorat și studii monografice, fragmente din piesele sale au fost incluse în unele manuale alternative și, lucru extrem de neobișnuit pentru felul în care românii își tratează contemporanii celebri, teatrul din Suceava îi poartă numele. Ne putem întreba, în aceste condiții, dacă situația ar fi fost aceeași în cazul în care acest scriitor ar fi rămas cunoscut cititorilor români doar prin volumele de versuri scrise în limba română publicate înainte de a părăsi țara - *La noapte va ninge* (1980), *Orașul cu un singur locuitor* (1982) și *Înțeleptul la ora de ceai* (1984) - , și prin romanele și volumele de proză scrise exclusiv în română, dar pe care Nicolae Manolescu afirmă fără înconjur că „n-ar paria”[20]. Este cât se poate de clar că nu am fi îndreptățiți să includem în literatura română canonică, conform criteriului lingvistic, piesele scrise de Matei Vișniec direct în limba franceză, piese prin care s-a impus ca nume de referință pe mai toate scenele lumii. Din fericire, autorul însuși îți asumă și rolul de recuperator pentru literatura noastră a acestora, prin efortul de autotraducere pe care, de altfel, îl consideră un proces de

[16] Titlul sugestiv dat de Nicolae Florescu importantului său studiu dedicat literaturii exilului românesc: Florescu, Nicolae, *Întoarcerea proscrișilor: reevaluări critice ale literaturii exilului*, Editura „Jurnalul literar”, București, 1998.

[17] Ambii sunt scriitori români, mai exact sunt **scriitori născuți în România**, deși în colțuri de țară diametral opuse: Jan Cornelius s-a născut la 24 februarie 1950 la Reșița, deci în Banat, iar Matei Vișniec la 29 ianuarie 1956 la Rădăuți, în Bucovina.

[18] Ambii au ales calea **exilului,** deci au fugit din România comunistă și s-au stabilit în orașe mari din Europa liberă: Jan Cornelius a părăsit țara în 1977 și locuiește la Dusseldorf de la vârsta de 27 de ani, iar Matei Vișniec a cerut azil politic în Franța în 1987, stabilindu-se la Paris de la vârsta de 31 de ani.

[19] Ambii ***se joacă*** **cu aproape toate genurile literare**: Matei Vișniec a debutat ca poet, dar este îndeobște cunoscut datorită pieselor sale de teatru traduse în peste 25 de limbi și jucate în toate colțurile lumii, pe scenele cele mai prestigioase. În prezent este foarte apreciat și ca romancier și desfășoară zilnic activitatea de jurnalist la Radio France International. Pe de altă parte, Jan Cornelius este prozator foarte cunoscut datorită volumelor de proză satirică și a celor adresate copiilor, dar scrie și poezii, piese de teatru radiofonic, este și publicist și traducător.

[20] Nicolae Manolescu*, Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 331.

rescriere, îmbogățire și reevaluare personală a creației originare: „În general, de când trăiesc în Franţa, încep prin a-mi scrie piesele în franceză. Imediat însă le «transfer» în română, ceea ce înseamnă rescrierea lor, de fapt. În cazul acestei noi decantări, textul se dezvoltă, structura piesei se consolidează… Ceea ce mă obligă să revin la textul francez… Naveta între cele două limbi poate continua multă vreme, cu revelaţii dintre cele mai fructuoase, pentru că textul este «cântărit» astfel în două universuri emoţionale, în două coduri de sensibilitate."[21]

În privința originalității autotraducerilor lui Matei Vișniec se pronunță fără echivoc și Emilia David, pe parcursul studiului de doctorat valorificat în cartea *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec,* în care analizează particularitățile fiecărui corpus de texte în raport cu limba în care a fost creat și ulterior transpus lingvistic fie în limba de adopție, fie în cea maternă. Spre deosebire de filonul românesc cuprinzând volumele de poezie, romanele și câteva piese redactate între 1987-1992, pentru care traducerea în limba franceză se face cu ajutorul colaboratorilor, corpusul de piese scrise inițial în limba franceză (din 1992 pînă în prezent), se află sub semnul „bilingvismului matur sau deplin", prin care se înțelege „existenţa unor piese de teatru care dispun fiecare de două originale"[22]. Versiunile diferă în numeroase privințe, mai cu seamă pentru că autorul, spre deosebire de un traducător profesionist, nu e interesat de ce se pierde la trecerea dintr-o limbă în alta a textului, ci de potențialitățile contextului, pe care „intuitiv"[23], cu ajutorul „busolei interioare"[24], le exploatează prin adăugiri sau elipse, didascalii, substituții ale unor termeni culturali cu alții considerați echivalenți, prin introduceri de aluzii care creează imagini noi. Rescrierea poate viza paliere multiple, iar modificările față de varianta originară apar la nivel tematic, lexical, stilistic, scenic, astfel încât „opera lui Matei Vișniec, în primă instanță cea dramaturgică, se naște dintr-un «spectacol» neîntrerupt de filtrări, transferuri lingvistice, emoționale și culturale"[25].

Dacă în cazul lui Matei Vișniec s-a constatat că „tentația rescrierii se manifestă doar în dramaturgia sa, gen deschis prin excelență variației, improvizației de tip performance"[26], la Jan Cornelius aceasta se aplică la fel de bine în proză, în procesul autotraducerii din limba germană în limba română și, recent, în sens invers, din română în germană, a volumelor sale autobiografice. Deocamdată, beneficiază de autotraducere în limba română două romane apreciate în spațiul cultural german care îl apropie de Ionesco, Hrabal, Hašek: *Narrenstück. Oder Das Wundern des Dolmetschers beim Betrachten der Welt,* publicat la Berlin și numit de *Berliner Zeitung* „cel mai hilar roman al primăverii 2013", care primește în versiunea românească, publicată la Humanitas în 2016, titlul *Eu, Dracula și John Lennon,* și romanul *Chaplin wird Zweiter,* publicat la PalmArtPress în 2017 și rescris pentru cititorii din România în 2021, când apare la editura TracusArte cu titlul *Al doilea e Chaplin.* Romanul de tip epistolar modern *De de nu-s românii ca nemții,* scris împreună cu Adina Popescu și publicat în 2019 la Polirom, a fost autotradus de Jan Cornelius cu titlul *Bukarest–Berlin, ohne Rückkehr? Oder: Wieso sind die Rumänen nicht wie die Deutschen?* în 2021.

Despre aventura autotraducerii și avantajele acesteia, îndeosebi dreptul privilegiat de a modifica și amplifica textul primar, scrie adesea Jan Cornelius însuși, cu multe prilejuri:

---

[21] Matei Vișniec, „Cuvintele mele cerşesc încarnarea", în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [antologie], pp. 5-6.
[22] Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec***,** Editura Tracus Arte, 2015, pp. 12-15.
[23] *Ibidem*, p. 510.
[24] *Ibidem*, p. 511.
[25] *Ibidem*, pp. 36-38.
[26] *Ibidem*, p.38.

„Cine pe cine traduce?

Azi încep Atelierele internationale FILIT petru traducătorii de literatură de la Ipotesti, la care mă bucur să particip. Eu nu sunt doar traducator, ci și auto-traducător. În cartea *De ce nu-s românii ca nemții?* scrisă cu Adina Popescu, explic cum mă traduc și de ce este preferabil să nu fii tradus, ci să te traduci tu pe tine însuți.🙂

‹‹Așa că mi-am suflecat mînecile tricoului și mi-am tradus eu însumi cartea, mai bine zis am rescris-o în română, pentru că am adaptat și schimbat anumite pasaje, utilizând un vocabular în parte mai pestriț, mai săltăreț, mai pipărat și vârtos uneori decât în germană, pe care mi-l impunea năstrușnica limbă română. Puteam, făcând aceste schimbări ca traducător, fi absolut liniștit și sigur că autorul cărții nu se va supăra pe mine, de vreme ce el îmi dăduse generos libertatea deplină de a-i transforma textul după placul inimii. Țin să-i mulțumesc cu această ocazie pentru încrederea sa care mă onorează, mi-a făcut o mare plăcere să colaborez cu el.››” 🙂[27]

Devenită temă de reflecție constantă în proza sa, această binaritate paradoxală, fracturată deliberat prin pendularea productivă între cele două cosmosuri, între cele două universuri de cultură și emoții, precum și între cele două ipostaze, de autor și de autotraducător, este asumată și surprinsă întotdeauna de Jan Cornelius cu rafinat umor dintr-o a treia ipostază, cea de povestitor care se obiectivează pentru a-și descrie propria dublă identitate culturală, generatoare de o dublare a statutului ca obiect și subiect al interpretării:

2 iunie: Traducătorii de literatură spun toți că e un mare avantaj să traduci un autor în viață pentru că poți să-i pui întrebări în caz că ai probleme cu textul, deși uneori mai pot apărea și conflicte între autor și traducător, asta fiind partea mai puțin frumoasă a contactului personal. Dat fiind că eu îmi traduc singur textele din germană în română și invers, în cazul meu, autorul și traducătorul se înțeleg destul de bine, deși uneori se ceartă la cuțite și nu vorbesc zile întregi între ei, dar oameni suntem, până la urmă conflictele se rezolvă. Odată traducerea terminată, mă duc să beau o bere cu autorul, plătim pe rând, o rundă dă el, o rundă dau eu și, dacă am băut prea mult, ne sprijinim reciproc în drum spre casă. Asta le-am povestit ieri studenților polonezi din Poznań la webinarul de literatură română și traducere, la care m-au invitat: la urmă, toți participanții au mâncat un munte de prăjituri virtuale făcute de Loredana, a fost fain, dar prea mult, eu nici n-am mai cinat după aia.[28]

La toate aceste întâlniri online consacrate traducerilor, așa cum aminteam la început, Jan Cornelius preciza că nu este interesat de „oficializarea relației” cu literatura română, printr-o legitimare oferită de pagini anume consacrate operei sale în istorii literare mai mult sau mai puțin obiective. Însă prin tot ceea ce a scris, tradus și autotradus în și din limba română a contribuit nu doar la promovarea în spațiul german a literaturii române, ci și la îmbogățirea ei prin propriile creații.

În concluzie, în eventualitatea în care apare ca inacceptabilă conceperea literaturii române ca sumă a scrierilor în limba română și a celor redactate de autorii români în alte limbi, ca scop al unui „bilingvism strategic modern”[29], atunci autotraducerile în limba română a celor din urmă le asigură statutul celor dintâi, deoarece sunt, spre deosebire de traducerile alografe, creații

[27] https://www.facebook.com/jan.cornelius.39/posts/2786016271410853
[28] Jan Cornelius, *Aventurile unui călător naiv între mișcare și izolare*, Editura Lebăda Neagră, 2021, p. 283.
[29] Dumitru Tiutiuca, *op.cit.*, p. 616.

originale. Pentru exemplificare, ne-am referit la piesele lui Matei Vișniec scrise în limba franceză, precum și la proza de tip memorialistic a lui Jan Cornelius publicate în limba germană, care au contribuit indubitabil la impunerea în conștiința estetică europeană a unor valori românești, promovându-le mult mai ușor cu ajutorul limbilor de circulație internațională. Întrucât acest argument al notorietății nu este considerat suficient pentru intrarea legitimă a acestor texte în literatura română, am demonstrat că bilingvismul creator al acestor scriitori, exprimat prin efortul autotraducerii, echivalabil cu cel de a rescrie în limba română opere literare deja apreciate în alte spații culturale prestigioase, este, în definitiv, un fenomen extrem de profitabil, prin care deliberat se poate reface patrimoniul literar românesc, altfel sărăcit de contribuții remarcabile, cu care pe drept ne putem mândri.

BIBLIOGRAPHY

***_Dicționarul general al literaturii române_, (coordinator general: Eugen Simion), București, Editura Univers Enciclopedic, vol. III, E-K, 2005.

***_Dicționarul general al literaturii române_, (coordonator general: Eugen Simion), București, Editura Univers Enciclopedic, vol. IV, L-O, 2005.

Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

Chițan, Simona, *Românitatea lui Ionesco, o „tinichea" pentru fiica sa*, în *Evenimentul zilei*, 26 iunie 2009, https://evz.ro/romanitatea-lui-ionesco-o-tinichea-pentru-fiica-sa-856478.html

David, Emilia, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec***,** Editura Tracus Arte, 2015.

Florescu, Nicolae, *Întoarcerea proscrișilor: reevaluări critice ale literaturii exilului*, Editura „Jurnalul literar", București, 1998.

Florescu, Nicolae, *Eugen Ionescu şi destinul său românesc,* în *„Jurnalul literar",* serie nouă, an XX , nr. 1-6, ianuarie-martie, 2009, pp. 1, 11.

Florescu, Nicolae, *Punctul pe i*, în *„Jurnalul literar",*, serie nouă, an XX, nr. 7-12, aprilie-iunie, 2009, pp.3, 24.

Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Miculescu, Sergiu, *Măstile lui Eugen Ionescu* , Editura Pontica, Constanța, 2003.

Orian, Georgeta*, Literatura exilului românesc*, Universitatea „1 Decembrie 1918", Alba Iulia.

Râbacov, Ghenadie, *Traducerea auctorială versus traducerea alografă: abordare antinomică,* în revista Francopoliphonie,10/2015, vol. II, p. 238. Available from: *https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/236_246_Traducerea%20auctoriala%20versus%20traducerea%20alografa_abordare%20antinomica.pdf*, accesat în 8.05.2022.

Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, concepte, ideologii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

Terian, Andrei (PDF), *Romanian literature for the world: A matter of property*. Available from:

https://www.researchgate.net/publication/286653506_Romanian_literature_for_the_world_A_matter_of_property [accessed May 07 2022].

Tiutiuca, Dumitru, *Indici ai identității scriitorilor români de alte limbi* în ***Români majoritari/români minoritari: interferenţe şi coabitări lingvistice, literare şi etnologice*** **(2007), Editura Alfa, Iași, 2007.**

Urian, Tudorel, *Cine a fost Panait Istrati?,* „România literară", nr. 10/2004, *URL:* http://www.romlit.ro/cine_a_fost_panait_istrati

Vișniec, Matei, „Cuvintele mele cerşesc încarnarea", în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [antologie].

URMUZ'S DISTOPIA: A PSYCHOANALYTICAL APPROACH

Lucia Ispas
Lecturer, PhD, „Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: The article aims at analyzing the prose of Urmuz, one of the fore-runners of the literature of the absurd and of postmodernism, from a psychoanalytical point of view. His bizarre characters (the hybrids, the automatons), their abhorrent relationships and their eccentric, yet, paradoxically, able to be perceived as common actions, can all be connected to some famous ideas expressed by Freud in many of his writings. We will tackle the presence of the uncanny, the oedipean and the castration complexes, the manifestation of the repressed sexual impulses and the longing for death.

Keywords: deviation, freudian complexes, uncanny, anti-literature.

Pelicanul sau.... Urmuz? Fascinatio deviationis

Nu e nimic surprinzător că, în momentul în care Susan Rubin Suleiman se oprea asupra etimologiei cuvântului *avangardă*, nu făcea altceva decât să insiste, la rândul ei, asupra ideii de agresivitate pe care îl presupune acțiunea oricărui grup militar de elită, situat în linia întâi, cu unica misiune de a lupta împotriva inamicului. Prin urmare, bătălia în care se angajează și Urmuz însuși, ca antemergător, trebuie dusă pe și mai multe fronturi, cu tenacitate sporită, astfel încât, la finalul acesteia, să se obțină capitularea vechiului și mult-dorita dublă revoluție: „transformarea pentru totdeauna a limbajului (a se citi scriitură, *text*) și a vieții, transformarea celei din urmă prin transformarea primului."[1]. Avangarda, al cărei stindard îl flutură cu ingeniozitate, reprezintă, în ultimă instanță, nimic altceva decât agresiune împotriva vechiului, violentare a gustului pudibond, practicate printr-o retorică a contestației și a negării și prin strategii directe de atac la însăși esența a ceea ce, până atunci, consideram a fi literatură.

Deși unii exegeți (Călinescu, de pildă,)[2] l-au protretizat ca pe un anarhist care căuta să răstoarne literatura cu farsele sale, cu „simple bufonerii"[3], putem afirma că asistăm la oglindirea în text a unui Pygmalion suferind de un aparent infantilism (Freud vedea legătura indisolubilă între joaca unui copil și scrisul creativ)[4], orchestrator al unor proiecte la scară redusă, însă perfect conștient atât de faptul că există o diferență între limbaj și realitate, cât și de șocul pe care îl poate produce asamblarea unor structuri fantasmagorice în imaginația celor apropiați (așa cum menționează Nicolae Balotă, bazându-se pe informațiile oferite de sora scriitorului, după care, acesta ar fi fost autorul unor farse, ghiduții de care copiii familiei Ionescu-Buzău râdeau în hohote, literatura urmuziană s-ar fi născut din prea-plinul voioșiei și nicidecum din amărăciunea

[1] Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Harvard University Press, 1990, pp. 33-34.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Fundația Europeană Drăgan, Editura Nagard, Lugoj, 1980, p.804.
[3] G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, p. 30.
[4] Sigmund Freud, *Creative Writers and Day Dreaming*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, p.1922, ultima accesare 20.04.2022.

unui dezabuzat”[5].) Dincolo de fonetica particulară care îi caracterizează, fără să-i definească, textul plin de subtilități, ne găsim în prezența (in)discretă a unor personaje demonic-amuzante, care frapează și fascinează prin bizarerie, inaderență și, neașteptat, perenitate. Lumea imaginată de Urmuz este una anapoda, ieșită din tipare. Ca în viitoarea literatură a absurdului, a lui Beckett sau Ionesco (despre care putem spune că „a absorbit în opera sa ironia lui Caragiale şi bufonadele suprarealiste ale lui Urmuz”[6]), eroii urmuzieni, neverosimili, hibrizi și inadecvați, caută (im)posibile căi de evadare din realitate. Ludicul se îngemănează cu tragismul, grotescul face casă bună cu erosul-demonic, cu licențiosul (poate ca un reflex a ceea ce Carmen Blaga observa a fi „erosul trăit ca experienţă a violenţei şi convertire în contrariul său, teama”[7]), iar moartea, mai precis sinuciderea, devine un laitmotiv.

Homo ludens, a cărui voce se face auzită strident, îl are ca aghiotant, în ciudata întreprindere, pe un *homo faber*, un neobosit artizan care, cu meticulozitatea unui ceasornicar, reașază la infinit minusculele mecanisme care îi constituiau angrenajul literar imaginat de el. Scenariul unei posibile apocatastaze se conturează printre rândurile în spațiul cărora eroi kafkieni se zbat într-un futil efort sisific de a face față provocărilor contingentului. Non-eroii urmuzieni se înghesuie la fiecare ridicare de cortină, pentru a participa la grotescul spectacol al decadenţei, al parodiei extreme, al posibilei morți a literaturii, în ultimă instanță. Ovidiu Morar observa că prozele evidențiază „ludicul demitizant, raportarea polemică la tradiţia literară prin parodierea speciilor şi structurilor semnificante consacrate (a personajului şi portretului literar, a discursului literar şi chiar a constructului lingvistic uzual, organizat după o anumită logică, a miturilor, a obişnuiţilor topoi literari-eroismul, religiozitatea, cugetarea metafizică, extazul în faţa măreţiei naturii şi toate celelalte atitudini etice şi estetice definitorii pentru spiritele «elevate»), (pseudo)automatismele verbale generatoare de calambururi, asocierile absurde de semnificanţi logic incompatibili, metamorfozele arbitrare, umorul negru etc.”[8] Antiliteratură productivă, în cea mai pură manieră avangardistă, deși Radu Petrescu, el însuși urmuzian în unele dintre scrierile sale, ca și ceilalți colegi din *Școala de la Târgoviște*, se opune, nuanțând: „nu poate fi trecut la capitolul antiliteratură, el fiind punctul final la care ajunge literatura, proza în al cărei centru de interes stă personajul, prin obiectualizarea acestuia. Antiliteratură este, în schimb, reacţia trăiristă, autenticistă, la termenul ultim atins de Urmuz (precedat de Caragiale şi I. A. Bassarabescu) de gândirea artistică.”[9] Deloc întâmplător, atitudinea eroilor din *Pagini bizare*, care își dedicau viața cercetării unor domenii inutile și inexistente și inventau lucruri imposibile, precum savanții din insula zburătoare a lui Swift, nu poate genera o altă interpretare (Stamate, bunăoară, contemplă cele șapte sfere ale lui Ptolemeu și „Auto-Kosmosul infinit și inutil”). Literaturizarea excesivă este amendată, iar procedeul aglomerării duce la parodierea acestei forme de scriitură. Urmuz surprinsese acest proces de eroziune în proză, la modul jucăuș: „Într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cârpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme, se făcu bolnav şi, sub plapomă, le mâncă singur pe furiş... Algazy, simţind, intră după el acolo cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese

[5] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 21.
[6] Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, *Europa Centrală: nevroze, dileme, utopii*, Editura Polirom, București, 1997, p. 126.
[7] Carmen Blaga, *Urmuz şi criza imaginarului european*, Editura Hestia, Timişoara, 2005, p. 122.
[8] Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului* românesc, Editura Univers, București, 2005, p. 66.
[9] Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1982, pp. 144-145.

bun în literatură fusese consumat şi digerat". Poezia pură nu are nevoie să se explice şi nici să se prezinte în faţa cititorului în ţinută festivă: mecanismul, fragilizat, se distruge din interior, prin autofagocitare, nicidecum sub presiunea unor factori externi.

Pâlnii, ciocuri şi canapeaua lui Freud

Când Ilarie Voronca afirma că lumea lui Urmuz „nu era privită cu un ochean invers", susţinând că acesta „ne-a oferit castele din cărţi de joc, clădite pe un fluviu de gheaţă"[10], nu intuia că, în ultimă instanţă, personajele lui Urmuz sunt, atunci când le extragem din universul lor strâmt, figuri teribile, terifiante, marcate de manifestări compulsive (aşa-numitele ceremonialuri nevrotice)[11], fetişism, fixaţii, impulsuri sexuale refulate, suferind de complexul oedipian sau cel al castrării, în contextul ambiguizării relaţiei opresiune-agresiune şi ceea de Freud numea instinctul morţii (o nevoie de a restaura statusul primar al lucrurilor)[12]. Contestatul părinte al psihanalizei încadrează astfel de apariţii bizare, groteşti, hibridizate, într-o subcategorie a straniului, a nenaturalului. În eseul intitulat *The Uncanny*, acesta susţinea că: „Mădulare dezmembrate, un cap separat de corp, o mână tăiată de la încheietură, picioare care dansează singure-toate acestea sunt foarte *uncanny* (aproape imposibil de tradus literal, dar putând fi echivalat cu „bizare", „stranii", „nenaturale", deşi, în limba română, spre deosebire de alte limbi, termenii nu păstrează ideea de „lugubru", „sinistru", pe care Freud o îngloba în termenul ales), mai ales când [...] se dovedesc capabile să se mişte de la sine"[13] (tr. ns.). Atunci când pune în discuţie sursele posibile ale acestui tip de stranietate, Freud îl citează pe Ernst Jentsch: „Incertitudini legate de vitalitatea unei fiinţe aparent animate; sau invers, lipsa certitudinii că un obiect fără viaţă nu este animat (tr. ns.)."[14] şi aduce în atenţie, ca element de similitudine, senzaţia resimţită în momentul în care privim o statuie de ceară sau un automaton. De asemenea, sumei de lucruri care generează bizarul i se adaugă „crize epileptice şi manifestări ale nebuniei pentru că acestea stârnesc în spectator senzaţia unor procese mecanice, automate care se desfăşoară sub aparenţa vieţii (tr. ns.)"[15]. Conceptul este unul provocator şi generos (aşa cum observa şi psihanalistul, literatura se dovedeşte un teren mult mai fertil decât realitatea[16]), care a fost discutat/ disputat vreme îndelungată în cadrul esteticii (post)moderne şi aplicat mai ales în automatică. Bizarul acesta nu se rezumă la suspiciunea că viaţa se manifestă în cadrul unei structuri care nu ar trebui, în mod firesc, să o găzduiască sau la bănuiala că un lucru este doar

[10] Ilarie Voronca, *Între mine şi mine*, apud Saşa Pană, *Urmuz. Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 132.

[11] Sigmund Freud, *Obsessive Actions and Religious Practices*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, p.1902, ultima accesare 20.04.2022.

[12] Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, p. 3758, ultima accesare 20.04.2022.

[13] Sigmund Freud, *The Uncanny*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, p. 3694, ultima accesare 22.04.2022: "dismembered limbs, a severed head, a hand cut off at the wrist, feet wich dance by themselves - all these have something peculiarly uncanny about them, especially when, as in the last instance, they prove able to move of themselves in addition"

[14] "doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not in fact be animate", *Idem*, p. 3680.

[15] "epileptic seizures and the manifestation of insanity because these excite in the spectator the feeling that automatic, mechanical processes are at work, concealed beneath the ordinary appearance of animation", *Ibidem*

[16] Sigmund Freud, *The Uncanny*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, p. 3718, ultima accesare 20.04.2022.

aparent viu printr-o serie de automatisme camuflate sub masca vitalității, ci este o frică față de ceva similar, dar totuși străin, nenatural. Este înglobată aici o teamă de necunoscut, de alteritate și, mai presus de orice, un strigăt al instinctului de conservare, care se cere satisfăcut.

Dacă privim portretele lui Demetru Demetrescu-Buzău din altă perspectivă, vedem că acesta conturează personaje care sunt antropomorfe (fie că vorbim despre *animalis autem homo* ori acel *mechanico hominem*), însă elementul absurd introdus în structura lor creează tocmai acel „asemănător, dar totuși diferit" de care am amintit mai sus. Non-eroii grefierului sunt ilustrații de prim rang ale acestei categorii, simple sisteme, aglomerări de elemente mecanice amalgamate cu structuri organice, care își „trăiesc" viețile în cerc închis, reiterând aceleași acțiuni absurde la nesfârșit, reacționează aberant la situații cotidiene aparent comune și resimt din plin voluptatea violenței, pe care, de cele mai multe ori, o provoacă. Algazy, de pildă, deși este un bătrân simpatic răspunde unui salut care accentuează litera Z cu gratitudine, făcându-și barba să „tresalte de bucurie [...] un sfert de oră"[17]. Elementul inopinat care servește comicului este și un semnal de alarmă; acesta atrage atenția asupra caracterului atât de straniu al personajului. Procedeul, care, la o primă vedere, servește comicului, are o dublă valență. Ismail poate fi fabricat „pe cale chimică, prin syntheză"[18], se complace în zoofilie și se hrănește asemeni bestiilor sălbatice, consumându-și hrana cât timp este încă vie, Gayk „îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli"[19] etc. Toate acestea nu sunt ființe vii, ci substitute ale vieții, creaturi larvare create întru viețuirea într-un prezent perpetuu, care însă, așa cum observa Balotă, nu le împiedică descompunerea.[20]

Atunci când explică noțiunea de *uncanny*, Freud subliniază că „animismul, magia și vrăjitoria, ideea că gândurile sunt omnipotente, atitudinea omului față de moarte, repetiția involuntară și complexul Oedip sunt elementele care fac ca un lucru demn de frică să fie transformat în ceva *uncanny*"[21] (tr. ns.). De asemenea, „bizarul nu este altceva decât un lucru familiar, ascuns, care fost reprimat și apoi a ieșit la suprafață, și că tot ce este bizar îndeplinește această condiție"[22] (tr. ns.). Jentsch vedea drept posibilă existența unei corelații a acelui „nou" cu „străin/ ostil", care ar corespunde cu asocierea psihică „vechi", deci „cunoscut/ familiar"[23].

Majoritatea personajelor create de Urmuz sunt parte a unei perechi (Otto Rank vedea acesată nevoie de dublu ca pe o manifestare a nevoii sinelui de a se asigura împotriva distrugerii ego-ului, „o negare energetică a puterii morții"[24]), în care relația este una care o mimează pe aceea dintre Robinson și Vineri: de stăpân-supus. Algazy și Grummer, Ismail și Turnavitu, Emil

[17] Urmuz, *Algazy și Grummer*, reprodus în Marin Mincu, *Avangarda literară românească,* Editura Minerva, București, 1983, p. 62.
[18] Urmuz, *Algazy și Grummer*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit*., p. 76.
[19] Urmuz, *Emil Gayk*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 78.
[20] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 52.
[21] Sigmund Freud, *The Uncanny*, loc. cit., p. 3693, ultima accesare 22.04.2022: "animism, magic and witchcraft, the omnipotence of thoughts, man's attitude to death, involuntary repetition and castration-complex comprise practically all the factors which turn something fearful into an uncanny thing".
[22] *Idem*, p.3694: "the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition".
[23] Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, p.4, http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf, ultima accesare 22.04.2022: "It is thus comprehensible if a correlation 'new/foreign/hostile' corresponds to the psychical association of 'old/known/familiar'."
[24] Otto Rank citat de Sigmund Freud, *The Uncanny*, p. 3687, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf, ultima accesare 22.04.2022: "For the 'double' was originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic denial of the power of death'".

Gayk și nepoata, Cotadi și Dragomir, personajul anonim din *După furtună* și soția-toate aceste „cupluri" au trăsătura comună că sunt formate dintr-un dominator și un dominat. Bizarul, așa cum îl regăsim la Urmuz și formulat de Freud, prezintă o serie de trăsături cheie, printre care frica de castrare ocupă un rol important. Pentru a ajunge la această concluzie, Freud apelează la o povestire scrisă de E. T. A. Hoffman, *The Sand-Man*, în care naratorul aduce, nu doar o dată, în prim plan, frica protagonistului de a își pierde ochii prin mâna antagonistului, al cărui nume este menționat în titlu. Din aceasta, concluzionează Freud că „senzația de straniu este legată în mod direct de figura lui Sand-man, adică de ideea de pierdere a ochilor de mâna acestuia din urmă"[25] (tr. ns.) și amintește că „știm din experiența psihanalitică, însă, că această teamă a pierderii ochilor este una dintre teribilele frici are copilăriei. Mulți adulți păstrează încă această teamă și, dintre toate rănile pe care le-ar putea suporta, nu există una de care să se îngrozească mai tare. [...] Studiul viselor, fanteziilor și miturilor ne-a arătat că o anxietate morbidă legată de ochi sau de pierderea vederii este cel mai adesea un substitut pentru fobia castrării. Atunci când s-a orbit, Oedipus, acel mitic transgresor al legii, nu făcea altceva decât să suporte o formă deghizată a pedepsei prin castrare"[26] (tr. ns).

De notat este faptul că, cel mai adesea, unul dintre membri unei perechi urmuziene este prezentat ca fiind posesorul unui cioc. Din prisma celor discutate până acum, simbolistica ciocului se relevă a fi una ambivalentă: ciocul este atât un simbol falic, cât și o trimitere directă la mitul lui Oedip, din moment ce multe specii de păsări vor încerca, atunci când se simt amenințate, să atace ochii prădătorului. Să luăm drept exemplu cazul lui Grummer: în momentul în care un client trece pragul lui Algazy, Grummer, „perfid, cu privirea piezișă"[27] deja pândește momentul-acesta își expune ciocul și, după ce reușește să-l facă pe Algazy să plece, se năpustește asupra bietului client. Răspunsul lui Algazy este să alerge după agresat și să-l împace, dându-i ocazia să miroasă ciocul parfumat al lui Grummer și, dacă vrea, să îl strângă pe acesta din urmă „cât de tare de o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțând și sunete nearticulate"[28]. Pedeapsa pe care o aplică Algazy ajutorului său nu este altceva decât o castrare simbolică.

Așa cum reiese din *Algazy și Grummer*, perechea este construită pe baza unui dezechilibru. Pe de o parte, avem posesorul de cioc, caracter predispus la violență și însetat de putere, pe de alta avem dominatorul, personaj care este nevoit să recurgă la castrarea simbolică dacă dorește să-și mențină poziția privilegiată. În universul lui Urmuz, acest model este reiterat *ad nauseam*, naratorul descrie nu ce a făcut personajul cu o zi sau două în urmă, „ci ceea ce face *mereu* acest personaj, ce *este* el"[29]. Situația nu se poate repeta însă la infinit, fiind bazată pe un dezechilibru. Într-un final, după ce Grummer mănâncă „tot ce rămăsese bun în

[25] Sigmund Freud, *The Uncanny*, loc. cit., p. 3683, ultima accesare 26.04.2022: "The feeling of something uncanny is directly attached to the figure of the Sand-man, that is, to the idea of being robbed of one's eyes".
[26] Sigmund Freud, *The Uncanny*, loc. cit., p. 3684, ultima accesare 26.04.2022: "We know from psychoanalytic experience, however, that this fear of damaging or of losing one one's eyes is a terrible fear of childhood. Many adults still retain their apprehensiveness in this respect, and no bodily injury is so much dreaded by them as an injury to the eye. [...] A study of dreams, phantasies and myths has taught us that a morbid anxiety connected with the eyes and with going blind is often enough a substitute for the dread of castration. In binding himself, Oedipus, that mythical law-breaker, was simply carrying out a mitigated form of the punishment of castration".
[27] Urmuz, *Algazy și Grummer*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 63.
[28] *Ibidem*
[29] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 42.

literatură”[30], Algazy îl castrează definitiv pe asistentul său, mâncându-i băşica. Evenimentul declanşează o „luptă uriaşă” în urma căreia ambii combatanţi sunt reduşi la elementele esenţiale; din Grummer rămâne doar ciocul din lemn aromat, agresivitatea lui decorată ca o coamă de leu, din Algazy rămâne doar un grătar cu sârmă ghimpată, fereastra unei închisori.

În momentul în care nepoata lui Emil Gayk cere să fie lăsată „scoasă la câmp”[31] şi, pe deasupra, vrea să îi fie acordat şi accesul la mare, tutorele o violentează şi situaţia se încordează într-atât încât cele două părţi declară război. După o „pace ruşinoasă”, Emil Gayk pierde dreptul de a mai ciugului pe cineva (freudian analizată, pare că fata ar suferi de invidia penianã), însă primeşte din partea nepoatei zilnic o litră de grăunţe. *Emil Gayk* este unul dintre textele lui Urmuz în care dominatorul şi posesorul de cioc se regăsesc în acelaşi personaj, însă nu face abatere de la regula castrării simbolice, pe care grefierul o efectuează asupra personajelor sale, căci aceasta reprezintă lipsirea lui Emil Gayk de privilegiul de a ciuguli: deposedarea lui de abilitatea de-şi manifesta agresivitatea şi sexualitatea.

Dacă ciocul este un substitut falic, alteori, trimiterea este mult mai transparentă: Turnavitu îi serveşte lui Ismail şi de salam, iar Fuchs posedă organe sexuale în formă de frunză de viţă (trimitere evidentă la mitul biblic), pe care o fagocitează, într-un soi de gest pe care Freud l-ar califica drept pervers (autoerotism, cu unele conotaţii sado-masochiste).

De multe ori, pliscul este substituit de alte elemente păsăreşti. Spre deosebire de perechea Algazy-Grummer, Cotadi şi Dragomir sunt construiţi în mod echilibrat: Dragomir satisface setea de putere a lui Cotadi, el „dă în fiecare zi grăunţe la păsări”[32] şi nu afişează vreo dorinţă de a fi independent de protectorul său. Auto-castrarea pe care o efectuează Dragomir îl face pe Cotadi să fie „conştient pe ce amic preţios şi excepţional a pus mâna” şi, „spre a putea acapara pentru totdeauna sursa eternă a bogăţiilor din capul lui Dragomir”[33] , cere să fie înhumaţi în aceeaşi groapă.

Dacă în cazul celor doi buni prieteni se ajunge la un legământ permanent de comun acord, acelaşi lucru nu poate fi spus despre toate cuplurile urmuziene. Mai mult de atât, atunci când grefierul relatează despre relaţiile familiale, legământul devine un factor coercitiv, care naşte în personaje un dor imens pentru neţărmurit. Escapadele lui Ismail, care evadează adesea de sub sechestrul impus de tată, sunt bine-cunoscute. Viziunea lui Demetrescu-Buzău asupra importanţei familiei în viaţa personajelor este ilustrată şi de binomul Gayk-nepoată sau de permanenta „abrutizare” pe care Cotadi o suportă din partea mătuşii sale, însă, cel mai grăitor tablou de familie pe care l-a lăsat Urmuz, îl găsim în *Pâlnia şi Stamate*. Una dintre particularităţile textului este lipsa de elemente păsăreşti sau tehnice; tipologiile consacrate pe care Urmuz le reiterează, *omul pasăre* sau *omul mecanomorf*, aşa cum le identifică Nicolae Balotă[34], nu sunt reliefate de trăsăturile mai mult sau mai puţin umane folosite pentru a descrie aspectul personajelor. De exemplu, Stamate este un „om demn, unsuros şi de formă aproape eliptică”[35], Bufty este un „copil, gras, blazat şi în etate de patru ani”, iar nevasta lui Stamate este „tunsă şi legitimă”[36]. Acţiunile personajelor, însă, trădează apartenenţa lor la universul uman urmuzian. Să considerăm una din întreprinderile definitorii ale lui Stamate: acesta mestecă

[30] Urmuz, *Algazy şi Grummer*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 63.
[31] Urmuz, *Emil Gayk*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 79.
[32] *Idem*, p. 82.
[33] *Idem*, p. 83.
[34] Nicolae Balotă, *op. cit.*, pp. 46-59.
[35] Urmuz, *Pâlnia şi Stamate*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 73.
[36] *Ibidem*

celuloid brut, pe care îl varsă asupra fiului. Despre ciugulit, Nicolae Balotă spune că îndeplinește o funcție triplă: „operație slujind nutriția, el joacă în același timp un rol erotic de nuanță sadică, fiind de asemenea un act de violență pură”[37]. Dacă privim gestul lui Stamate din această perspectivă, observăm că îndeplinește două dintre cele trei funcții amintite - cea legată de nutriție, pe care o îndeplinește asemenea unei păsări care își hrănește puiul și pe cea legată de agresivitate-naratorul menționează că, „din prea multă pietate filială”, băiatul se preface „că nu observă nimic”[38] (deși, între oameni, gestul este considerat a fi un act de pronunțată agresivitate).

Cealaltă acțiune particulară a lui Stamate-aceea de a vinde instantanee „credulei sale soții și mai ales copilului Bufty”[39] poate fi socotită ca un act de violentare a grupului familial căruia, în aparență, Stamate îi este dedicat. Considerăm că prezența soției, dincolo de a crea aparența unei familii complete, servește doar pentru a îndeplini a treia funcție a ciocului cu care Stamate a fost înzestrat doar la nivel psihologic. În sprijinul aceste ipoteze, amintim de potretul extrem de succint al personajului care nu primește nici măcar un nume, precum și titlul „romanului”, care ne trimite clar la ideea că adevăratul cuplu care stă la centrul narațiunii este cel format de pâlnie și Stamate. De altfel, urmărind textul, observăm că este un participant pasiv și sfârșește prin a fi „într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradiţiunea culturală a familiei”[40] (soția este, de cele mai multe ori, doar un simplu accesoriu cu ajutorul căruia Urmuz camuflează o tipologie prezentă în aproape toate scrierile sale).

Relația dintre Stamate și Bufty devine astfel una competitivă în momentul în care pâlnia, eufemism al sexului feminin, intră în scenă. Ne întoarcem la obsedanta reiterație a mitului oedipian când, trădat de Bufty, Stamate este nevoit să recurgă la o castrare simbolică-aruncă atât pâlnia, cât și pe fiu, dincolo de fereastra prin care se zărește Nirvana și apoi, ca multe alte personaje ale grefierului, se avântă într-o călătorie fără sfârșit, „micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea în infinitul mic”.[41]

Narcis îngenuncheat. Sinuciderea

Într-un univers populat de automatoni, e greu de închipuit că poate exista moarte; personajele lui Urmuz sfârșesc cel mai adesea în condiția pe care Nicolae Balotă a numit-o *cadavru viu*. Noi considerăm că, pentru Urmuz, (ne)moartea este o stare în care personajul este redus la o singură trăsătură, acea stază freudiană. Este moartea aleasă de Stamate, cel care decide să miște manivela căruciorului pentru totdeauna, știind că nu va ajunge la sfârșitul iluzoriu al canalului. Ismail, văzându-se deposedat de rochiile lui-una dintre trăsăturile esențiale ale personajului, alege să „târască până la marginea pepinierei cu viezuri”[42], unde poate fi găsit și azi într-o „stare de decreptitudine”. Prin moartea urmuziană, acest proces de simplificare, trec și cei doi negustory din *Algazy și Grummer* (deși Balotă nu îi încadrează pe cei doi în categoria cadavrelor vii, considerăm că cele două obiecte rămase neconsumate-ciocul și grătarul-sunt reprezentative pentru esența personajelor și, prin urmare, episodul redă simplificarea lor la o singură trăsătură); întreg repertoriul grefierului prezintă un grup extrem de redus de „supraviețuitori”: personajul anonim din *După furtună* și Emil Gayk sunt printre norocoși.

[37] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 47.
[38] Urmuz, *Pâlnia și Stamate*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 73.
[39] *Ibidem*
[40] *Idem*, p. 75.
[41] Urmuz, *Pâlnia și Stamate*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*,, p. 76.
[42] Urmuz, *Ismail și Turnavitu*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 78.

Dincolo de obsesia tulburătoare pentru sinucidere (În studiul *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud vedea suprimarea propriei vieți ca pe o ultimă manifestare a narcisismului unui ego care se dovedea astfel omnipotent, o nevoie organică de a se întoarce în neființă și stază[43]), moartea în universul grefierului relevă o serie de viziuni asupra lumii și a existenței. În primul rând, felul în care este caracterizat sfârșitul personajelor nu echivalează cu moartea din lumea reală; corpul lor nu este supus descompunerii, așa cum ne arată condiția lui Stamate, a lui Cotadi, Dragomir, Ismail, Turnavitu, personajul din *Plecarea în străinătate*, Fuchs etc. O mare excepție o formează cuplul Algazy-Grummer: sfârșitul celor doi îi găsește reduși la câte un element care nu este altceva decât o metaforă pentru personalitatea lor din cursul „vieții". O majoritate zdrobitoare își reține corporalitatea, în ciuda faptului că a trecut dincolo de granița dintre ființă și neființă. Mai mult de atât, chiar și cei al căror corp a fost fragmentat într-un fel sau altul, se văd incapabili de acea uniune dintre pământ și trup pe care o încearcă rămășițele celor care mor în realitate: universul urmuzian se restrânge aici dincolo de claustrofobie.

Este o viziune teribilă aceea care se desprinde din lectura *Paginilor bizare*, în deplină concordanță cu sensul pe care Freud îl conferee termenului de *uncanny*. Nici măcar trecut prin moarte, sufletul nu poate să depășească acea condiție de automaton care l-a caracterizat pe parcursul vieții și este incapabil să transceadă, sortit să rămână pentru totdeauna legat de un grătar sau de un cioc din lemn aromat. Nu există un sfârșit pentru personajele grefierului, un punct în care universul atât de mic, de care fug cu toții la un moment sau altul, să înceteze a exista - ele sunt obligate să se reducă, să se simplifice; singura lor odihnă este să facă mai puțin.

În *Puțină metafizică și astronomie* ne întâlnim cu următorul pasaj: „corpii cereşti s-au format nici din dărnicia lui D-zeu, nici din pofta lor proprie de a se învârti şi a se face numai pentru atâta lucru din nimic"[44]- o afirmație care, deși mai puțin ilariantă decât „mai înainte de a fi fost orice cuvânt, a fost «alfabetul surdomut»", creează imaginea unui univers dincolo de început sau sfârșit. O lume fără început sau sfârșit trebuie să fie nici mai mult, nici mai puțin un iad pentru personajele dezolate, scârbite „de oameni ca şi de Zei, de amor ca şi de Muze"[45] ale grefierului, personaje care, ca și Stamate, nu ezită să folosească prima ocazie pentru a evada.

Pe o filă din caietul *Cugetări* întâlnim următorul fragment: „În zadar se tot încearcă unii să tot măsoare cu unitatea de măsură a cunoştinţei şi gândirei drumul către prima cauză a lucrurilor, să afle ultimul adevăr"[46]; atunci când începutul scapă cunoașterii, nici sfârșitul nu poate fi cuprins de aceasta. Când vorbește despre personalitate și virtuți, Urmuz scrie pe spatele unei sentințe judecătorești: „Personalitatea nu e rezultatul vreunor anume virtuţi ascunse sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care fluidul vital universal împrăştiat la întâmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi"[47], un fragment care vorbește de imposibilitatea schimbării, lucrurile fiind aranjate după capriciile haosului. În cadrul unei asemenea viziuni sunt modelate personajele grefierului și, probabil, din cauza ei sunt create fără posibilitatea de a depăși ceea ce sunt. Astfel, în loc să dispară, ele sunt sortite să rămână pentru totdeauna în strâmtul univers în care s-au născut, incapabile să evadeze.

Moartea devine, prin urmare, un abandon al rațiunii, care se realizează prin dedicarea resurselor mentale unei singure activități - realizarea absenței printr-o neatenție grosolană,

[43] Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, loc. cit., pp. 3741-3745, ultima accesare 20.04.2022.
[44] Urmuz, *Puțină metafizică și astronomie*, reprodus în Marin Mincu, *op. cit.*, p. 84.
[45] *Ibidem*
[46] Ion Pop, *Schiţe şi nuvele aproape... futuriste. Urmuz*, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2012, p. 119
[47] *Ibidem*

impusă de voința egoistă. Astfel, devine relevantă celebra odă pe care Urmuz o scrie către apusul propriei vieți, *Revolverului*. Un fragment din aceasta ne spune: „Suveran al lumii, trebuie să mă închin ţie, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost”[48] - cât timp trăiește, mintea omului este închisă într-o perpetuă cursă fără sens, dictată de mecanismul universal rece, de „Auto-Kosmosul infinit și inutil”. Amuțirea gândirii echivalează cu anularea divinității, nu doar cu ieșirea din mersul lucrurilor, ci cu distrugerea mecanismului universal care este dependent de „pământul” din care crește.

Pornind de la observația lui Mircea Scarlat că în opera banalului Demetrescu-Buzău „este o forță de disoluție, aducând literatura într-un impas simptomatic pentru însăși dezvoltarea ei.”[49], putem afirma că Urmuz obține profit din agonia literaturii: cu prefăcută inocență, deși nu oferă soluții terapeutice, își face o misiune de credință din a-i semnala hibele, expunându-i anatomia defectă. Fidel crezului său, dar loial naturii sale interioare, artistul excentric desface, preface și re-structurează, aparent organizându-i literaturii, în manieră pur personală, funeraliile (la limita dintre sobrietate și amuzament), cu fanfară și salve, ale căror reverberații se vor face auzite peste mult timp. În fapt însă, mesajul ultim al acestui deschizător de drumuri, foarte bine camuflat în deziluzie, este că aceasta nu și-a epuizat toate resursele, că poate să își redescopere forța de regenerare. Indirect referindu-se la relația dintre autorul *Paginilor bizare*, Ion Luca Caragiale și Eugene Ionescu, Tom Sandqvuist, la fel ca mulți alții, se întreba, citându-l pe Impey: „Cât de ciudat și de ironic ar fi […] dacă s-ar demonstra că Franța datorează germinația a două dintre cele mai potente curente literare ale sale, Dada/ suprarealismul și teatrul absurdului, scrierilor pline de grotesc ale unui umil slujbaș român?”[50] (tr. ns.). Cumva, considerăm că istoria literaturii a și demonstrat cât de mult îi datorează lui Urmuz: mărturie stă chiar postmodernismul românesc.

BIBLIOGRAPHY

Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală: nevroze, dileme, utopii*, Editura Polirom, București, 1997, p. 126

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970;

Carmen Blaga, *Urmuz şi criza imaginarului european*, Editura Hestia, Timişoara, 2005

Călinescu, George, *Istoria literaturii române*, Fundația Europeană Drăgan, Editura Nagard, Lugoj, 1980;

Călinescu, G., *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983;

Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc,* Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană”, Bucureşti, 2005;

Pană, Saşa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti,1969;

Petrescu, Radu, *Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1982;

[48] Ion Pop, *Schiţe şi nuvele aproape... futuriste. Urmuz, ed. cit.*, p. 120.

[49] Mircea Scralat, *op. cit.*, p.17.

[50] Tom Sandqvuist, *Dada East, The Romanianas of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006, p. 234: ”How strange and how ironic, Impey says, indirectly reffering to the relationship between Urmuz, Ion Luca Caragiale and Eugène Ionesco, how strange and how ironic if it should be proved that France owed the germination of its two of its most portentous literary currents – Dada/ surrealism and the theater of the absurd – to the grotesqueries of a simple unpretentious Romanian court clerk.”

Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;
Pop, Ion, *Schiţe şi nuvele aproape... futuriste. Urmuz*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2012;
Sandqvuist, Tom, *Dada East, The Romanianas of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006;
Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Harvard University Press, 1990;
Voronca, Ilarie, *Între mine și mine*, apud Sașa Pană, *Urmuz. „Pagini bizare”*, Editura Minerva, București, 1970.

Webografie:

Freud, Sigmund, *The Uncanny*, 1919, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf;
Freud, Sigmund, *Obsessive Actions and Religious Practices*, 1906-1908, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf;
Freud, Sigmund, *Creative Writers and Day Dreaming*, 1908, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf;
Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, 1920, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf;
Jentsch, Ernst, *On the Psychology of the Uncanny*, http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf;
Otto Rank, apud Sigmund Freud, *The Uncanny*, https://www.topoi.net/wp-content/uploads/2012/12/Freud-Complete-Works.unlocked.pdf.

BEYOND A MYSTICAL PARABLE: A SCEPTIC'S DUAL MISANTHROPY AND PITY FOR MANKIND IN MARK TWAIN'S "THE MYSTERIOUS STRANGER"

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: This pessimistic sceptical story is a religious parable set in the Middle Ages in the time of the witch hunting . Satan (alias Philip Traum) arrives in a German village and makes friends with a few boys whose mentor he becomes. Justitiary, indifferent and cruel to humans, whom he despises especially for their being mortal and material and for their Moral Sense, which separates them both from animals and from himself - a fallen angel, immortal, immaterial, he invents cruel farces in which he mocks at the humans' Moral Sense, kills them or maddens them, always as a trap for their greed or character faults.He stands for the impersonal, unavoidable and implacable justice, his mentee boys stand for compassion and love for humankind.
No progress or hopeful ending is foreseen by Satan, humanity',s history having been and going to be a chain of relentless wars, whose only progress regards killing technology.

Keywords: lateral thinking, point of view, justice, scepticism, mysanthropy, war

"The Mysterious Stranger" (1916) is considered to be one of the most pessimistic and intriguing texts of Mark Twain. It is true that it was written in his old age, after a chain of personal tragedies.

What is most intriguing about it is the point of view, alternating between Satan's opinions and his mentees, a couple of young boys, fascinated by him and his deeds. The story is set in the Germany of the 16th century, in full hunt of the witches, which offers the story credibility and local colour. Within the context, a character such as Satan becomes more plausible for the modern reader. The local community of the little German village which is the scenery of the facts includes trades and professions of the Middle Ages, such as two priests, an astrologer, a blacksmith, merchants, healers, witches, a lawyer, a judge, an inn-keeper, a musician.

What makes the story disturbing and disquieting is its permanent duality: on the one hand the misanthropy of Satan, the mentor, and his complete indifference to the human race, on the other hand, the mentee children's love and compassion for mankind. Both psychological features simultaneously are the author's expression, alternating opposite points of view oximoronically belonging to Twain.

Being a fallen angel and the nephew of the Biblical Satan, the character self-called Philip Traum for practical purposes is sixteen thousand years old. Twain plays with the relativity of time in a spectacular manner. When the boys gather their courage to ask who he is, he answers, "An angel" (13):

> "Why, naturally I look like a boy, for that is what I am. With us what you call time is a spacious thing; it takes a long stretch of it to grow an angel to full age" (15)

He is immortal, invisible when he chooses to be so, transparent or shape-changing when he pleases, he can create fire for their pipes, and fruit and cakes to offer them a treat; he is a

demiurge able to create tiny dogs, squirrels or birds, and even dwarfs who lead a perfectly normal life and build a little castle.

When asked about his name, he answers "Satan".

> It caught us suddenly, that name did, and our world dropped out of our hands and broke to pieces – a cannon, a halebardier, and a horse. Satan laughed and asked what was the matter . I said, "Nothing, only it seemed a strange name for an angel." He asked why.
>
> "Because it's – it's – well, it's his name, you know."
> "Yes – he's my uncle." […]
> "Don't you remember? – he was an angel himself, once."
> "Yes – it's true," said Seppi; "I didn't think about that."
> "Before the Fall he was blameless."
> "Yes," said Nikolaus, "he was without sin" (14)

However, he is capable to kill two of the dwarfs with total indifference, and then all the five hundred dwarfs' community, for the reason that they mourn the two dead ones too annoyingly. This gesture is a warning to the horrified boys, who somewhat identify themselves with the killed ones. Satan justifies himself by the reason that humans have anyway too short lives as compared to the eternal angels, so their premature genocide does not count.

> The wives of the little dead men had found the crushed shapeless bodies and were crying over them, and sobbing and lamenting, , and a priest was kneeling there with his hands crossed upon his breast, praying; and crowds and crowds of pitying friends were massed about them uncovered, and with tears running down – a scene which Satan paid no attention to until the small noise of the weeping and praying began to annoy him, then he reached out and took the heavy board seat out of our swing and mashed all these people into the earth just as it had been flies and went on talking just the same(17)

Killing or awarding long lives to the peasants of the village is to him apparently arbitrary, however, he justifies his murders or life leases with an original logic: he knows their future (shaped as pieces of domino rows, and involving variants following the domino principle) and he states that a short life and sudden drowning (as euthanasia) is preferable to a long life of illness and infirmity, or that a very long life granted to a bastard will be followed by an eternal punishment in hell.

At a certain moment he provokes an earthquake that kills five hundred little people. He is totally unimpressed, while the boys cry.

> "Don't cry," Satan said, "they were of no value. "
> "But they were gone to hell."
> "Oh, it's no matter, we can make plenty more." It was of no use to try to move him; evidently he was wholly without feelings and could not understand. (22)

Yet, he has reversed reactions of pleasure to massacre and he is able to enchant the boys with divine (or devilish) music and dance, enthralling and corrupting them to trigger exhilarated reaction to evil and crime.

> He was full of bubbling spirits, and as gay as this was a wedding instead of a fiendish massacre. And he was bent on feeling us feel as he did, and of course his magic accomplished his desire. It was no trouble to him. He did whatever he pleased with us. In

a little while we were dancing on that grave and he was playing to us on a strange sweet instrument which he took out of his pocket. And the music- but there is no music like that, unless perhaps in heaven, and that was where he brought it from, he said. It made one mad, for pleasure; and we could not take our eyes from him, and the looks from our eyes came from our hearts; and their dumb speech was worship. He brought the dance from heaven, too, and the bliss of paradise was in it (22)

And then, after having enchanted them, he mocks at their materiality, boasting his spirituality.

I am not limited like you. I can measure and understand your human weaknesses, for I have studied them. My flesh is not real, although it would seem firm at your touch. My clothes are not real. I am a spirit. (25)

He has a very poor opinion of humans, he cannot find any merits, just faults to them. Manners do not impress him and he does not observe them, preferring cynical truth to them.

Often you would think he was talking about flies, if you didn't know. Once he even said, in so many words, that our people down here were quite interesting to him, notwithstanding they were so dull and ignorant and trivial and conceited, and so diseased and rickety and such a shabby, poor, worthless lot all around. He said it in a quite matter-of-course way and without bitterness just as a person might talk about bricks or manure or any other thing that was of no consequence and hadn't feelings. I could see he meant no offence but in my mind I set it down as not very good manners.

"Manners!," he said. Why, it's merely the truth, and truth is good manners. Manners are a fiction."(20)

He has seeming fancies of generosity, offering anonymously a large sum of money to a priest who has immense debts, tempting this one to pay his debts and save his house, making him happy, only to be denounced later by his enemy the astrologer and imprisoned for a would-be theft. Satan does such sadistic things because he states that human beings are the only animals endowed with Moral Sense, and should be tempted to be subject to trials. He takes pleasure in demonstrating that humans have no Moral Sense, which in his mind is the equivalent to religion, thus being in no respect superior to beasts, but even inferior to them

"The difference between man and me? The difference between a mortal and an immortal? Between a cloud and a spirit?" He picked up a wood-louse that was creeping along a piece of bark: "What is the difference between Caesar and this?"(…)"Man is made of dirt- I saw him made. I am not made of dirt. Man is a museum of diseases, a home of impurities; he comes to-day and he is gone to-morrow He begins as dirt and departs as stench. I am of the aristocracy of the Imperishables. And man has the Moral Sense. You understand? He has the Moral Sense. That would seem difference enough between us, by itself." (27) .

Thus, a tramp of the village has a very loving dog who follows him everywhere. With no reason, for mere fun, he plucks out one of the eyes of the dog. The latter continues to love and follow him, and at his death, mourns him for days on end, until a boy takes pity of him and adopts him. Satan comments that beasts would never be sadistic to humans, as the latter are to both humans and animals, which shows that man has no Moral Sense. Satan seems to defend the Animal Rights.

"What is the Moral Sense, Sir?"

He looked down, surprised, over his great spectacles and said, "Why, it is the faculty which enables us to distinguish good from evil."

It threw some light, but not a glare, and I was a little disappointed, also to some degree embarrassed. He was waiting me to go on, so, in default of anything else to say, I asked, "Is it valuable?"

"Valuable? Heavens! lad, it is the one thing that lifts the man above the beasts that perish and makes him heir of immortality!"(55)

He threatened us, and struck the dog again with all his might and knocked one of his eyes, and he said to us 'There, I hope you are satisfied now; that's what you have got for him by your damned meddling'-and he laughed the heartless brute. Seppi's voice trembled with pity and anger. I guessed what Satan would say, and he said.

"There is that misused word again – that shabby slander. Brutes do not act like that, but only men."

"Well, it wasn't human, anyway."

"No, it wasn't, Seppi; it was human – quite distinct human. It is not pleasant to label the higher animals by attributing them dispositions which they are free from, and which are found nowhere but in the human heart. None of the higher animals is tainted with a disease called the Moral Sense. Purify your language. Drop those lying phrases out of it." (55)

I said it was a brutal thing.

"No, it was a human thing. You should not insult the brutes by such a misuse of the word; they have not deserved it.," and he went on talking like that. "It is like your paltry race – always lying, always claiming virtue which it hasn't got, always denying them to the higher animals, which alone possess them. No brute ever does. – cruel thing-that is the monopoly of those with the Moral Sense. When a brute inflicts pain it does it innocently- it is not wrong; for him there is no such thing as wrong. And he does not inflict pain for the pleasure of inflicting it.-only man does that. Inspired by that mongrel Moral Sense of his! (53)

When the poor honest priest is freed from prison as the result of a successful trial won by an intelligent local lawyer, Satan maddens him permanently, on the account that the sane people's lives are made up of unhappiness and the only happy persons are the insane.

In a village obsessed with witch hunting, witch trials and executions, he facilitates a number of witchcraft trials, and he devises a new form of witchcraft, for which the villagers cannot find evidence: he gives two starving-poor women a bewitched cat which brings food in such large quantities, that the two women start offering banquets to the villagers, are suspected and chased by the ungrateful people, who are not able to demonstrate any witchcraft.

The story demonstrates that the needier are the easier to corrupt with money, in Satan's right view. Money is an irresistible lure, and it is a matter of time when and for how much anyone will fall prey to it.

Satan has witnessed the history of mankind, the heaven and the hell from the beginning, but they leave him as unimpressed as he is by the sufferings of those damned in hell.

He saw the world made; he saw Adam created; he saw Samson surge against the pillars and bring the temple down in ruins about him ; he saw Caesar's death; he told us of the daily life in heaven; he had seen the damned writhing in the red waves of hell and he made us seen all these things and it was as if we were on the spot and looking at them

with our own eyes. And we felt them, too, but there was no sign that they were anything to him beyond mere entertainments. Those visions of hell, those poor babes and women and girls and lads and men shrieking and supplicating in anguish – why he could hardly bear it, but he was as bland about it as if it had been on many imitation rate in an artificial fire. (19)

When Satan speaks about the human race, he calls it "sheep", a majority led by a minority, who generally pushes it to repeatable wars. All the human history is a chain of wars, no progress in any social field, except that of the technology of arms.

"I know your race. It is made up of sheep. It is governed by minorities, seldom or never by majorities. It suppresses its feelings and its beliefs and follows the handful that makes the most noise. Sometimes the noisy handful is right, sometimes wrong; but no matter, the crowd follows it., The vast majority of the race whether savage or civilized, are secretly kind-hearted and shrink from inflicting pain, but in the presence of the aggressive and pitiless minority, they don't dare to assert themselves. Think of it! One kind-hearted creature spies upon another . and sees to it that it loyally helps in iniquities which revolt both of them. Speaking as an expert, I know that ninety-nine out of a hundred of your race were strongly against the killing of witches when that foolishness was first agitated by a handful of pious lunatics in the long ago. And I know that even today, after ages of transmitted prejudice and silly teaching, only one person of twenty puts are heart into the harrying of a witch. And yet, apparently, everybody hates witches and wants them killed. Some day a handful will rise up on the other side, and make the most noise, - perhaps even a single daring man with a big voice and a determined front will do it, - and in a week all the sheep will wheel and follow him and witch hunting will come to a sudden end.(127)

"Monarchies, aristocracies and religions are all based on that large defect in your race-the individual distrust in his neighbor and his desire, for safety's or comfort's sake, to stand well in his neighbour's eye. These institutions will always remain and always flourish, and always oppress you, affront you and degrade youbecause you will always be and remaion slaves of minorities. There was never a country where the majority were in their secret hearts loyal to any of these institutions."

I did not like to hear our race called sheep and said I did not think they were.

"Still, it is true, lamb, look at you in war - what mutton you are and how ridiculous!"

"In war? How?"

"There has never been a just one, even an honorable one – on the part of the instigator of the war. I can see a million years ahead and this rule will not change in as many as half a dozen instances. The loud little handful (128)- as usual, will shout for the war. (…)the great, big, dullbranch of the nation will rub its sleepy eyes and try to make out why there should be a war, and will say, earnestly and indignantly, "It is unjust and dishonororable, and there is necessity for it." Then the handful will shout louder, few fair men on the other side will argue and reason again the war with speech and pen, and at first will have a hearing and be applauded; but it will not last long; the others will outshout them and presently the anti-war audiences will thin out and lose popularity. Before long you will see this curious thing : the speakers stoned from the platform and free speech strangled by hordes of furious men, who in their secret hearts are still at ones with the stoned speaker. – as earlier – but do not dare to say.

And now, the whole nation- pulpit and all, will take the war-cry,and shout itself hoarse, and mop any honest man who ventures to open his mouth. And presently such mouths will cease to open. Next the statesmen will invoke cheap lies, putting the blame upon the nation that attacked, and every man will be glad of those conscience soothing falsities and will diligently study them and fuse to examine any refutations of them. And thus he will by and by convince himself thaty the war is just and will thank God for the better sleep he enjoys after this process of grotesque self-deception. (129)

BIBLIOGRAPHY

Bie, Wendy."Mark Twain's Bitter Duality" Mark Twain Journal, 16 (1942), 14-16

Britton, Wesley. *The Atheism of Mark Twain: The Early Years*, Texas University Press, 1986

Clemens, Samuel. *The Complete Short Stories of Mark Twain*, New York: Doubleday 1957 .

Doyno, Victor. *Mark Twain: Selected Writings of an American Skeptic*, Buffolo: Prometheus Books, 1983

Ensor, Allison. *Mark Twain and the Bible*, Lexington: University of Kentucky Press, 1969

Kaplan, Justin, *Mr. Clemens and Mark Twain*, New York, Simon & Schuster, 1966.

Long, Hudson. *The Mark Twain Handbook*, New York: Hendricks House, 1957

Lorch , Fred. "Adrift from Heresy" The Palimpsest, 10 (1929)372-75

Paine, Albert Bigelow. *Mark Twain: A Biography*, New York: Harper Brothers, 1912

Pellowe, William C. S., *Mark Twain: Pilgrim of Hannibal*, NewYork,: Hobson Book Press, 1945.

Smith, Henry Nash, ed., *Mark Twain of the Enterprise*, Berkeley, University of California Press,1957.

Twain, Mark."The Mysterious Stranger", New York: Harper and Brothers, 1916

Wecter, Dixon, *Sam Clemens of Hannibal*, Boston, Houghton-Mifflin Co., 1952.

------ "Mark Twain", *Literary History of the United States*, vol. II, ed. Spiller, Ed. Et al.New York:MacMillan, 921-31

WILDERNESS AS EXILE AND EXECUTION IN JOSEPH CONRAD'S LORD JIM: AN ECOCRITICAL ANALYSIS

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper analyses Lord Jim through the ecocritical lens. Structured in two similar parts as a story on sin and efforts for a redemption which is refused to the hero by the pitiless nature , which has him pay for the crime committed against the 'other' in the name of brotherhood with the white man, the novel presents Jim as a victim of both hazard ('The Dark Powers' governing nature and human destiny) and his romantic concept of 'honour' and 'white man's stewardship'. Patusan as a heteropia of redemption site is described in several of its possible interpretations. Seen through the ecocritical lens, Jim's destiny is compared to a butterfly's metamorphosis. The hero's life brings to the reader's attention the concept of 'exile' and all its implications, analysed ecocritically as a vital connection with the nature of one's native land.

Keywords: heterotopia, sin, redemption, exile, schismogenesis

Written immediately after *Heart of Darkness*, and, in my opinion, as a foil to the novella, opposing idealistic romanticism to dire pessimism, *Lord Jim* is structured as two heterotopian spaces: the *Patna* episode as oceanic wilderness and the Patusan terrestrial heterotopia of compensation, connected by the central Stein episode.

At the beginning of the first part, the ship advances on a waveless sea, in what seems to be a Ptolemaic universe, whose centre, daily surrounded by the sun, she is. At the beginning of her voyage, the *Patna* follows the circadian rhythms of the personified sun, which observes geocentric order going round the ship (*LJ* 18). Naïve Jim is initially deceived by "the silent aspect of nature" which he interprets as "the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother's face" (*LJ* 19). Wilderness's harmony is surface benevolence, and mocking nature is far from loving. Reading this passage as a reader trap, I discover either the heterotopia of the ship as the anthropocentric hub of the universe or Conrad's irony at the geocentric and anthropocentric Ptolemaic view of the world: the sun rises every morning, goes up at noon and down in the evenings keeping exactly the same distance from the ship

> Every morning the sun, as if keeping pace in his revolutions with the progress of the pilgrimage, emerged with a silent burst of light at exactly the same distance astern of the ship, caught up with her at noon, [...] and sank mysteriously into the sea evening after evening. [...] The nights descended on her like a benediction (*LJ* 18).

No clue warns about meeting the fatal derelict, the Dark Powers of nature set up a perfect "joke hatched in hell" (*LJ* 86) to the crew. On the night of the wreck encountering, nothing in the waveless windless sea forecasts disaster, unless "suddenly the calm sea, the sky without a cloud, appeared formidably insecure in their immobility" (*LJ* 26). An abnormal stillness and silence of

the sea ominously frighten imaginative Jim. After the shock of passing over the derelict, blinding fog accompanying dark is a nonhuman intervener, a catalyst for the cowardly crew's runaway. The silence of the sea, dark fog and squall echo burdened consciences in a human/nonhuman assemblage. Nature, thereafter referred to as "the Dark Powers," mocks at the deserting crew, eluding it that the *Patna* has sunk. The morning sunlight brings terrible revelations about human reactions under guilt, and nature, the universal executioner, starts punishment for the "four men imprisoned in the solitude of the sea" (*LJ* 97).

Vibrancy of matter is transcorporeally transmitted to and from characters in *Lord Jim*, as Brendan Kavanagh notes in "The Monsoon and *Lord Jim's* Atmospherics" (2018:136). Jim's fears, manifest in his stammerings, are reified into a broken pipe's jerks, an animated object actant in the rainfall (136). In the frail unstable dynamic assemblage existing between nature, things and humans, vibrations of the human voice, the sea, the air, the *Patna*'s behaviour at the collision with the derelict transcorporeally, we discover Conrad's own hypersensitivity voiced by his porous hero reacting to vibrant matter ecocentrically by stuttering, jumps or jerks (136). Dereliction of duty at sea condemns a quixotic dreamer to remain a stateless "seaman in exile from the sea" (*LJ* 10). Jim's hidden surname does not exist in the book, its absence revealing his obsessive shame: whenever his incognito is unmasked, "he would leave suddenly the seaport" to move to another, "generally further east" (*LJ* 10). He moves rhizomatically from port to port because the sea is his natural environment. Uprooted, he searches a land where he can settle without being known, but his obsession with his shameful notoriety turns him into his own enemy preventing him from stopping. As the Swede Egström observes, "the earth wouldn't be big enough to hold his caper" (*LJ* 150). Stein seems to find his cure: an isolated island ensuring his anonymity. Jim's search for "a clean slate" (*LJ* 143) ends up as his self-exile in Patusan, which imprisons him by the very power it confers to him. Leaping over the stockade, he lands in the ecosystem of a fortress-like country surrounded by mountains, a feudal island, where "it would be for the outside world as though he had never existed" (177).

Starting with the centre of the book, Marlow's visit to Stein, connecting Jim's history at sea with his attempted atonement on land, Patusan is a *gestalt* image, readable as either a heterotopia of compensation in a story of romantic redemption of honour or as a heterotopia of deviation in an execution story. In "Conrad's Heterotopic Fiction" (2005), Robert Hampson specifies that the name of "Patusan" belonged to a Borneo community of pirates. Conrad used a collage of data to design his heterotopia (*CL* 2:129). Patusan's heterotopian status results from the scarcity of details about the Bugis' economic life: we only learn that they trade gum, bee wax and betel for rice, they fish and collect turtle eggs. Their outdated fisher-gatherer economy is associated with the only detail about their history provided in the novel - the seventeenth century traders who came here for pepper. No present work or trade is mentioned, Patusan is frozen in stasis. Jim is appointed "a trading clerk in a place where there is no trade" (*LJ* 179).

Whenever Conrad's "white man stewardship" needs justification, this is found in the lack of history of the respective country, after the pattern noted by Edward Said in *Culture and Imperialism* (1994:35): "the stillness and gloom of the land without a past" (*LJ* 206). "Secular repose" (*LJ* 204) characterizes this heterotopia of compensation as the eastern dream land of the weary westerner "yearning for rest," (204). The "immovable forests rooted deep in the soil" (204) are a dendromorphic metaphor for the "everlasting […] shadowy might of […] tradition" (*LJ* 185), invincible in an anachronistic customary society.

The island's structure, two wooded high hills separated by a ravine and lying between "lofty impassable mountains" (174) is Janician. On the one hand, its wilderness is an illusory refuge to Jim in a heterotopia of compensation mixing secrecy with medieval isolation.

> Thirty miles of forest shut it off from the eyes of an indifferent world […] leaving its plains and valleys, its old trees and its old mankind, neglected and isolated (*LJ* 172).
>
> He wanted a refuge, and a refuge at the cost of danger should be offered him -nothing more (*LJ* 175).
>
> This was indeed, one of the lost, forgotten, unknown places of the earth. (*LJ* 243).

On the other hand, compensatory Patusan is anthropomorphized as Jim's "opportunity," "an Eastern bride" (*LJ* 185), veiled in symbolist mist, waiting for her master to uncover her. Patusan stands for imagination and art: of all Conrad's sceneries, it is the closest to a fairyland. Utilitarian western modernity's industrialism is replaced by eastern art and imagination here, and ambivalent Marlow wonders which of the two views on reality stands for truth: "Three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boatlines, the haggard utilitarian lies of our civilisation wither and die" (213), replaced by "pure exercises of imagination, that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness of works of art" (213). As Jed Esty (2012) notices, *Lord Jim* exposes all the ethic "sheltering conceptions" - "racial solidarity, masculine honour, and the Protestant work ethic" (Esty 89) only to erode them one by one and finally to search shelter in a realm of art, the "refuge of romantic art" (Wollaeger 1990: 79).

On the other hand, Patusan can be seen as an animistic spectral land in a horror tale of execution, a land of the dead under the reign of the moon, characterized by tropes of spectrality: "an ascending spirit out of a grave […] cold and pale, like the ghost of dead sunlight, […] all the dispassionateness of a disembodied soul," (*LJ* 187). The island's halves are in a circadian cycle: half in the moonlight (the unconscious), half in the sunshine (the conscious), which the land devours: "the light fell on it as if into an abyss. The land devoured the sunshine" (201). While the sun is reality, the moon is illusion, deception and self-deception; while the sun is life, the moon is its dead spectral reflection that misleads and confuses: "There is something haunting in the light of the moon; […] what the echo is to the sound: misleading and confusing" (*LJ* 187). In *Conrad the Novelist* Albert Guerard sees the two halves as the lighted side of the moon - the conscious, and the dark side of the moon - the unconscious (Guerard 163). In *The English Novel,* Dorothy Van Ghent interprets the split conical hill of Patusan as Jim's divided mind, the moon being "a figure of the ego-ideal" with its "illusionariness, and the solitude implied by illusion" (Van Ghent 237).

I look at Patusan and the moon as Jim's mirrors: the origin of all his failures is in his unconscious, and his repetitive atonement attempts spring from his conscious. To Benita Parry, Patusan is "the dream in its negative form as narcosis […] a configuration of negatives: it is timeless, immobile, a land without a past, one of the earth's lost, forgotten places"(Parry 145).
Its people are "in the error of inertia […] as if under an enchanter's wand" (Parry 97). They are similar to the *Odyssey* lotus eaters, while Jim and Marlow are alive and active and Marlow prefers Stein's artificial "fluted grove of exquisite beauty and grace" (*LJ* 264). This time the

West is seen as superior to the East. Jim's schismogenesis is his double bind between a dreamer's self-deception bias and his confrontation with reality complexity and need for a choice for action.

The shape of the ravine between the hills suggests a trap or a predator's maw, "a yawning grave" (168), it has lethal features, the dark forests are a killing reef trying to seize the moon each month, the biorhythm of the island's ecosystem observes a moon calendar. A replica of the wooded land, the grave of Jewel's mother garlanded in coral, central to the land, recalls her spectre and in storied matter forebodes both Jim's execution and Jewel's doom.

Bound to be the land's victim, Jim is a naïve who imagines himself to be "a hero in a book" (*LJ* 11), "romantic" (296) and "true" (263) to Stein, but "false" (263) to natural Jewel, "fishy" (291), "a mean little skunk" (285) to Brown and a "fool" (284) and a "little child" (285) to Cornelius. Stein's reterritorialization of European cultural values was a temporary success, blending heroism with trading materialism and marriage into the native nobility but his family life ended in mourning. Jim's story in Patusan repeats Stein's initial success, but at Brown's emergence he is ruined by his double allegiance, therefore Suresh Raval finds him "artificial" (Raval 96). I find him quixotical, standing for culture's failure to mould nature by reterritorialized literary patterns: he wants to make everybody be "like people in a book" (*LJ* 198). Still, his knightly ethic sets him as a tragic hero: "Jim does something which no other hero of a great twentieth-century novel has done: he dies for his honour" (Watt 356). This modern knight observes cultural standards variously expressed by a few characters: the French lieutenant's 'honour': "what might be life worth when […] the honour is gone?" (*LJ* 115), his vicar father's 'virtue': "virtue is one all over the world" (257), Brierly's 'decency': "we are trusted […] the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency" (56), all these three super egos make honour overpower Jim's survival instinct. His martyrdom evokes the angelic dimension of Pico the della Mirandola's man looking down upon his self-preservation animal side: "Enough, poor girl […] I should not be worth having" (*LJ* 310).

If Patusan is interpreted as a trap and an execution site in a heterotopia of deviation, Jim fails because he is nature's Dark Powers' aleatory choice for a target for annihilation in a doctrine of predestination: "A clean slate, did he say? As if the initial word of each our destiny were not graven in imperishable characters upon the face of a rock" (*LJ* 143). Jim is defined as Morton's 'strange stranger', perceived by the reader through Marlow, "He existed for me and after all it is only through me that he exists for you" (*LJ* 171), albeit remaining for both inscrutable, misleading and unclear, seen through impressionistic fog, in Marlow's reiterated incapacity to grasp his essence: "I am fated never to see him clearly" (184) "he is gone, inscrutable at heart" (313).

"Neither Stein nor I had a clear conception of what might be on the other side when we, metaphorically speaking, took him and hove him over the wall" (*LJ* 175). The two risking mentors, Marlow and Stein, have been human actors, destiny's tools, Marlow in the earnest, Stein either over enthusiastically or, in Ian Watt's opinion, with "poisoned gifts" (Watt 347), sending Jim to tragedy, to replace a rancorous rival, Cornelius, and a legitimate organic heir, Doramin's son Dain Waris. The ring and pistols at the end behave as quasi-causal operators / interveners / non-human actants accomplishing the ending. Jim's fate resembles Stein's specimens killed by the collector and pinned in the "catacombs of beetles" (156) and butterflies. Mark Conroy sees them tantamount of colonialist Stein's human victims in his amassing of capital (Conroy 156). Jim is similar to Stein's butterfly caught in the Dark Powers' net: his

entomomorphic biography is the storied matter of a butterfly metamorphosis. He suffers a caterpillar's shame, being condemned to creep in search of "a clean slate," (*LJ* 143) at Stein's risky suggestion he leaps over the stockade into mud and passes through a death-rebirth chrysalis process into a white butterfly who masters Patusan, a trap which lures the Dark Powers to pin him in an insectarium.

He believes in redemption through successful action, while Conrad decrees that "there isn't any expiation" (*CL*1: 95). His schismogenic double allegiance to the Bugis and to the white race brings about his quandary, the tragedy of his Bugi friend, of the land, of the social order he has struggled to build: "The social fabric of orderly, peaceful life […] the edifice raised by Jim's hands […] collapsed into a ruin" (*LJ* 281) and he chooses to die for honour rather than survive a second sin. In Suresh Raval's view, *Lord Jim* makes some antithetic pairs, failure and success, life and death become synonymous, and Jim's martyrdom is only exaltation and suicide (Raval 96), his victory is death and at the end of the novel, Jewel's tragedy mirrors Jim's: in sleeves "like unfolding wings," (*LJ* 233) she is both entomomorphic - a butterfly in the insectarium, and a pteromorphic image of a clipped-winged bird in Stein's fluted cove: the collector maims, enslaves or kills. In the final paragraph, she has been reduced to a "soundless, inert life" (313), a mute victim of white androcentrism, as her mother was before her. We realise that Patusan has been the terrestrial trap meant to lure and punish Jim for his sin of abandoning the Other at sea, which he has committed again on land. He has jumped twice, the first time into shame, the second into failed redemption. Patusan has also been a trap to Jewel, to her mother and to Dain Waris, to Stein's wife and daughter. The racist eastern land punishes the natives who love the white people.

In Benita Parry's opinion expressed in *Conrad and Imperialism* (1984), the writer is both an "iconographer and iconoclast of the colonial myth" (Parry 138). A metic's life can only be failure, forced isolation from "your ilk" being like imprisonment in another age. Jim has a double bind, a schismogenic double fidelity, feels an unconveyable "total and utter isolation" (*LJ* 206). Being never integrated with the Bugis, he remains "nearly satisfied" (244) and longs for redemption from his compatriots: "I shall be faithful" (251). Stein, too, is uprooted and his collection, the best part of his life, is bequeathed to his native town (156). Jim has a dual master-steward relationship with the environment: everything "that made him master had made him a captive, too" (188). Marlow's farewell to Jim is premonitory, sizing him down to disappearance: his biography reverses with distancing, as Haeckel's theory that "ontogeny recapitulates philogeny" achronologically read in reverse. Jim's valedictory white image catches all the light of the sunset, and slowly fades out like a candle, while diminishing, from adulthood, to childhood, to a cell, before dying out altogether, making biological conception isomorphic with death, like in Lucretius's *De Rerum Natura* or in Michel Serres's *The Birth of Physics* (2000:64):

> He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side still veiled. What do I say? Was it still veiled? I don't know. For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet he himself appeared no bigger than a child - then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in the darkened world…And, suddenly, I lost him (*LJ* 253).

Marlow wishes Jim could return to the native British environment of his paternal home (*LJ* 257). In *Lord Jim*, wilderness and the heterotopia of compensation are associated with the concept of "exile." In "The Condition We Call Exile" (1988) Joseph Brodsky states: "'Displacement and misplacement' characterize our century commonplace" (Brodsky 4). Since one cannot speak of a human subject as an isolated "mind," one cannot separate culture from nature: "The self does not exist independently of the environment" (Bateson 486). They are differentiated concepts only in a "pathological epistemology" (486). The actual unit of experience is "organism plus environment" (486). It is normal that originating in a certain environment, organisms function better where they belong, becoming dysfunctional if displaced. The Latin etymology of the term "alienation" contains both the meaning of 'otherness' and that of 'estrangement': "From *alius* (Lat. - another) Latin developed the forms *alienus* (*Lat.* - belonging to another country) and *alienatus,* (Lat. - estranged)" (Watt 2004:6).

Conrad's expatriates search their "strength" in their birthplace. Like Bateson, Conrad writes in "Well Done!" (*NLL*) that culture is conditioned by matter but acts as spirit. Through Jane Bennett's lens, I discover an element of vital materialism here. At the centre of *Lord Jim* there is a poignant poem in prose addressed by Marlow to his remote homeland, on behalf of the exile. He identifies with the obscure "blades of grass," absorbing life from his native land, a family surrogate for a man "rooted to the land from which he draws his faith together with his life" (*LJ* 169). 'Vibrant matter' with a "spirit that dwells within the land, under its sky, in its air […] in its waters and its trees," the native nature is the exile's sentient "friend, judge, and inspirer" (169). "The spirit of the land" is repeated three times (*LJ* 170), as a vitalist -materialist phrase.

In his book *Joseph Conrad, Giant in Exile* (1962), Leo Gurko characterizes the novelist as "the outside man" who "keenly understood the plight of the foreigner in an adopted country and of the exile in trying to find a new home" (Gurko 30). Conrad confesses: "I verily believe mine was the only case of a boy of my nationality and antecedents taking a, so to speak, standing jump out of his racial surroundings and associations" (*PR* 46). Like his heroes, he is a self-avowed *homo duplex,* which he honestly declares: "Both at sea and on land my point of view is English, from which the conclusion should not be drawn that I have become an Englishman. That is not the case. *Homo duplex* has in my case more than one meaning" (Letter to Waliszewski, 5 December 1903; qtd. in Najder, 1964: 240). Indeed, Conrad confesses national duality among his many dualities which an ecocritical reader discovers in his texts. Prefacing *Heart of Darkness*: *A Critical and Contextual Discussion* (2012), Cedric Watts remarks Conrad's Janicity (Watts 2012: iii).

In *Bewildered Traveller* (1995), John Griffith states that Conrad's characters, like the ethnographers of the Victorian age, live "a culture shock" in "an anthropological dilemma," having "difficulty in penetrating other cultures" (Griffith 49). Their status is similar to their author's, a metic, an inside-outsider in his adoptive country and in his age. Isolation is the common drama of Conradian destinies. Bewilderment, displacement, misplacement, uprootedness, the effects of crossing the line into an alien culture, are common feelings of Conradian heroes, modern people's alienation in environments that are not their native ones, as evidence of the organic link between the individual, his native culture and nature.

Leo Gurko remarks that "virtually, all Conrad's characters are foreigners and exiles" (Gurko 30). Like Jim, Stein, Heyst, Yanko Goorall, Almayer, Willems, Lingard, Kurtz, Kayerts,

Carliers are outcasts / exiles / metics. Conrad's East romances are all parables of exile and compensation, European culture deterritorialization and reterritorialization in the East (*Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands*, *Lord Jim*, *Victory*, *The Rescue*). Like himself, his heroes are split. They are prone to suffering from schismogenic ambivalences of the types which Robert Shaw discusses in connection with Bateson's, Deleuze and Guattari's shared concepts (Shaw 2014:157).

In their new environment, the exiles encounter denationalization among the Malays or the English, both jingoistic nations, viewing aliens with suspicion, because it is impossible for an individual to understand the Other's mind. One may apply to Conrad's characters the question raised by Clifford Geertz in *The Interpretation of Culture* (1973): "it becomes profoundly unclear how individuals enclosed in one culture are able to penetrate the thought of individuals enclosed in another" (1973:149). They are also misplaced in a hostile natural environment which is not their native one: they feel they do not belong there: this connects Almayer (*Almayer's Folly*), Willems (*An Outcast of the Islands*), Yanko Goorall ("Amy Foster"), and the blacks, Kayerts, Carlier ("An Outpost of Progress"). Conrad sees their new environments as unnaturally strange. In *Victory*, Heyst confesses: "I am a transplanted being [...] uprooted - an unnatural state of existence" (*V* 83). In "Amy Foster," Yanko Goorall is deemed "a castaway […] a man transplanted into another planet" (*A*3). A strange environment means disorientation, the unhomely - Freud's *unheimlich*. The unfamiliar wilderness is to colonists a prison causing the darkest depression (*Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands*, "An Outpost of Progress"). In Stein's opinion (*Lord Jim*), man is a flawed creation of nature, an unwanted offspring, discontent with his limits. While animals are perfect because they observe a naturally patterned behaviour and an allotted habitat, man wants to be either more or less than he is programmed to be and disturbs his environment:

> Man is amazing, but he is not a masterpiece […] Perhaps the artist was a little mad […] Sometimes it seems to me that man is come where he is not wanted, where there is no place for him; for if not, why should he want all the place? Why should he run over here and there making a great noise about himself, talking about the stars, disturbing the blades of grass? (*LJ* 159)

Unwelcomed man has a schismogenic relationship with nature, which considers him an intruder, thus he feels an exile on earth. His self is also a knot of double binds: whereas a "butterfly finds a little heap of dirt and sits still on it […] man will never on his heap of mud keep still […] He wants to be a saint and he wants to be a devil" (*LJ* 162). The ideal men are the Malay helmsmen: they do not have contradictory drives and do not act unless they are ordered to. In Stein's characterology, the Malays stand for the butterflies, Jim wants to be a saint, Brown wants to be a devil. To make life bearable, discontent man needs an ideal, a dream. Conrad's "sea" is a vital materialistic concept, readable as both an abstraction - the ideal, and concreteness - matter and action, which Stein advises:

> A man that is born falls into a dream like a man who falls into a sea. If he tries to climb out in the air as the inexperienced people endeavor to do, he drowns […] The way is to the destructive element submit yourself and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you (*LJ* 163)

expressing man's quandary as his oxymoronic necessity of a destructive ideal, whose synonyms are "the dream" and "the destructive element" (163). That is why he recommends the effective cure of action in secret Patusan to abulic Jim: "Had Stein to send him into a star of the fifth magnitude the change could not have been greater" (*LJ* 167). In his opinion, being romantic is both good because it keeps the human spirit in the sphere of idealism, and bad, because it splits it from reality (*LJ* 165) and "the question is not how to get cured, but how to live […] How to be" (*LJ* 162).

In "Narrative and Authority in *Lord Jim*: Conrad's Art of Failure" (1987), Suresh Raval contests Stein's authority as false, "inauthentic" (Raval 85). In an ecocritical view, Stein theorizes the Romantic individual's impossibility to reach homeostasis, his concept of "the world pain" (163) - *Weltschmerz* refers to a human's dissatisfaction with an environment not corresponding to his ideals, coexisting with an awareness of self-inadequacy to his environment, resulting in schismogenesis:

> And because you not always can keep your eyes shut there comes the real trouble - the heart pain - the world pain. I tell you, my friend, it is not good for you to find you cannot make your dream come true, for the reason that you not strong enough are, or not clever enough. (*LJ* 163)

In Daphna Erdinast-Vulcan's opinion expressed in *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad* (1999), Stein's definition of the Romantic temper is an oxymoronic comment on it, a relapse into a trial and error pattern of behaviour (Erdinast-Vulcan 128). In "Romanticism Reconsidered" (1995), William Bonney sees this as scepticism subverting Romanticism (Bonney 195). In an ecocritical line, I find Conrad's heroes recurrently dreaming about ideal values only to wake disenchanted in a schismogenic double bind pattern of alternating idealistic and sceptical drives as a process enabling them to resist nature's Dark Powers.

BIBLIOGRAPHY

Conrad, Joseph. *Lord Jim: A Tale*, (1900).London: Penguin Classics, 1986

------Letter to Waliszewski, 5 December 1903; qtd. in Najder, Zszdizlaw, *Conrad's Polish Background, Letters to and from Polish Friends*, London: Oxford University Press, 1964.

----- "Well Done!", *Notes on Life and Letters*,(1921), Cambridge: Cambridge University Press, 1986

Bonney, William. "Romanticism Reconsidered" ,1995,

Brodsky, Joseph "The Condition We Call Exile", *The New York Review of Books*, January, 1988, New York, Web.

Caro, Lucretius *De Rerum Natura* , Web.

Conroy, Mark. "Paragon and Enigma: the Hero in Lord Jim," Ed. Bloom, H. *Major Literary Characters: Marlow*, New York: Chelsea House, 1992

Erdinast-Vulcan, Daphna. *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad -Writing, Culture and Subjectivity*, Oxford: Oxford University Press, ,1999,

Esty, Jed, *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*

Oxford: Oxford University Press, 2012
Geertz, Clifford *The Interpretation of Culture,* New York: Basic Books, 1965, .
Griffith, John. *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: 'Bewildered Traveller'* Oxford: Clarendon Press, 1995
Guerard, Albert *Conrad the Novelist* , Stanford: Stanford University Press, 1958
Gurko, Leo. *Joseph Conrad, Giant in Exile* , London: Macmillan, 1962
Hampson, Robert. "Conrad's Heterotopic Fiction: Composite Maps, Superimposed Sites and Impossible Spaces", eds. Kaplan, Mallios, White, *Conrad in the Twenty-First Century*, New York: Routledge, 2005
Kavanagh, Brendan ."The Breaking Up of the Monsoon and *Lord Jim's* Atmospherics", Rebozo, L., McCarthy, J.,Peters, J., eds., *Conrad and Nature,* London: Routledge, 2018
Parry, Benita *Conrad and Imperialism:Ideological Boundaries and Visionary Frontiers,* London:Macmillan, 1983
Raval , Suresh "Narrative and Authority in *Lord Jim*: Conrad's Art of Failure",ed. Bloom, H. *Conrad's Authoritative Texts: Lord Jim*, New York: Chelsea House, 1987
Said, Edward *Culture and Imperialism* , London: Chatto & Windus, 1994
Serres Michel *The Birth of Physics* , London: Rowman and Littlefield Publishers, 2000
Shaw, Robert. "Bringing Deleuze and Guattari Down to Earth through Gregory Bateson's Plateaus, Rhizomes and Ecosophical Subjectivity Theory", Culture and Society, 2014, 32(7-8) pp151-171
Van Ghent , Dorothy *The English Novel: Form and Function,* New York: Harper & Row, 1953
Watt, Ian. *Essays on Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
Watts, Cedric. *Heart of Darkness*: *A Critical and Contextual Discussion, Preface* ,2012
Wollaeger, Mark. *Joseph Conrad and the Fictions of Scepticism,* Stanford: Stanford University Press, 1990

DIRECTIONS IN POST-WAR LITERARY CRITICISM

Ioana-Mihaela Vultur
PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Around the 1960s, a joyous phenomenon of recovering lyricism took place in our country, by finding those new expressions and feelings that would artistically fix the essential mutations that society went through after the socio-political revolution. These may have seemed like a simple experiment at first. In the middle of the seventh decade, when all the values of the history of Romanian literature were compromised by the Leninist cultural heritage, the novelty of the critical approach did not consist in applying the most current methods - the basis of the controversy between Picard and Barthes in France - but in restoring the normal course of literary history.

Keywords: revolution, experiment, Leninist heritage, restoration

În jurul anilor '60 are loc la noi un fenomen îmbucurător de recuperare a lirismului prin găsirea acelor expresii şi sentimente noi care să fixeze artistic mutaţiile esenţiale prin care a trecut societatea în urma revoluţiei social-politice. Acestea au putut părea la început un simplu experiment. Marin Mincu, în *Poezie şi generaţie*, sublinează faptul că e greşită părerea conform căreia orice experiment literar ar fi un eşec. De asemenea, apar împrejurări când metodele, atitudinele, temele poetice trebuie reînnoite, *aduse la spiritul epocii prin schimbări substanţiale,* după cum afirmă acelaşi critic.

La jumătatea deceniului al şaptelea, când toate valorile istoriei literaturii româneşti erau compromise de moştenirea culturală leninistă, noutatea demersului critic nu consta în aplicarea unor metode cât mai actuale – baza polemicii dintre Picard şi Barthes în Franţa – ci în restabilirea cursului normal al istoriei literare. Rezultatul se vede cu ochiul liber: dacă în Franţa cel mai mare critic din a doua jumătate a secolului este un teoretician ingenios ca Roland Barthes, la noi, titlul de glorie îi revine cronicarului literar cel mai important. Deşi respingea în manieră tinerească studiul monografic sau istoric în favoarea lecturilor infidele, plasându-se deschis în tabăra lui Barthes, privit azi, Manolescu, împreună cu mulţi din generaţia lui, e mai degrabă un picardin, un critic şi un istoric de tip tradiţional care, crede în obiectivitatea valorii estetice. Sesizând, într-una din *Teme*, diferenţa dintre critica literară tradiţională, care se practică în presa noastră, şi aceea care se practica în publicaţiile franceze, precum şi de ce la noi, cronicarul şi-a păstrat până azi statutul de dispecer al valorilor, Manolescu încearcă să-şi explice fenomenul prin două cauze.

Una ar fi faptul că cei mai mulţi dintre marii noştri critici au fost cronicari literari şi au creat speciei un fel de aură mitică, încă nerisipită. Alta ar fi că modul concentrat în care s-a realizat evoluţia literaturii noastre, sărind unele etape, n-a permis fixarea, de fiecare dată, în conştiinţele literare, a noilor forme, care au surprins adesea pe cititor prin succederea lor rapidă şi l-au uimit.

A doua cauză atinge voalat ceea ce publicistul din anii '80 nu putea să rostească cu voce tare. Astfel, într-un mediu puternic ideologizat, misiunea importantă a criticului nu era de a inova

domeniul disciplinei, ci aceea, tradiţională, de la începuturile culturii, de a păzi specificul literarului şi de a decanta valoric operele. De aici nu rezultă că noile metode au trecut complet pe lângă urechile criticii româneşti, nici că cei mai importanţi cronicari postbelici sunt nişte personaje înguste şi rudimentare, ci că la noi, canonul critic de sub comunism are o conformaţie specială: empirismul şi libertatea asociativă, precum şi critica de gust au trecut drept novatoare,în vreme ce sistemul, erudiţia, sau specializarea au fost asimilate tradiţionalismului şi dogmatismului. Cu alte cuvinte, s-a întâmplat exact pe dos decât în Occident.

Tot acum, reprezentanţii proletcultismului îşi axează discursul declarativ şi epicizant, pe o relaţie cu realitatea, creaţia lor constituindu-se în reprezentări tautologice ale unor aspecte ale lumii noi, festiviste, din care afectele, universul interior, trăirile autentice lipseau. Opere precum *Minerii din Maramureş, Lazăr de la Rusca* de Dan Deşliu şi multe altele sunt dictate de o ideologie constrângătoare, dogmatică, impunând literarului anumite modele şi tipare prestabilite, înguste şi deformatoare. Se poate observa, pe baza acestora, că valoarea estetică devine una secundă, iar în prim-planul creaţiei se regăseşte funcţia reprezentativă, cea de imitaţie servilă şi artificială a unei realităţi cosmetizate ideologic.

În contextul în care marii poeţi interbelici sunt marginalizaţi, unii fiind chiar interzişi, Eminescu însuşi fiind cenzurat, poezia proletcultistă are un aspect rudimentar, în structura ei, epicul fiind dominant, iar prozodia, ritmul, rima poartă influenţe folclorice, ele fiind lipsite de valoare pur estetică. Ca atare, poezia îşi pierde valoarea pur estetică, de decantare a unor sentimente şi trăiri autentice, căpătând aspectul unor simple reportaje lirice. Apare deyechilibrul între estetic şi etic, între formă şi fond, evident, în favoarea eticului şi a fondului. Teme ca iubirea, moartea, timpul, istoria lipsesc sau sunt cosmetizate, prefăcute, sub presiunea convenţiilor dogmatice comuniste. Se vrea prin aceasta un discurs didacticist şi epicizant.

Un rol important l-a jucat Cercul literar de la Sibiu şi Manifestul acestuia care îi formulează idealurile expresive şi estetice. Totodată, prin el se asumă formularea unui lirism novator, marcat de atracţia spre cotidian, cu alte cuvinte, spre o viziune expresionist-simbolică a realităţii, a poeţilor aparţinând generaţiei războiului (Geo Dumitrescu şi Ion Caraion), sau lui Emil Botta.

O primă încercare de redefinire a liricului, înregistrată la sfârşitul perioadei proletcultiste, o reprezintă mişcarea din jurul revistei Steaua. Acum, poeţi ca A. E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, Aurel Gurghianu, îşi propun şi chiar izbutesc să regăsească esenţa lirismului, prin refacerea legăturilor – suspendate brutal de dogmatismul proletcultist – cu marea tradiţie a literaturii interbelice. Această regăsire e observabilă mai întâi în spaţiul pastelului, care înregistrează o mutaţie semnificativă: peisajul nu mai e un mediu artificializat, un cadru exterior, el e absorbit în ţesătura poemului de o gândire poetică ce participă la avatarurile cosmosului. Se diversifică acum şi spaţiul poetic, el deschizându-se spre ilimitat, iar sentimentul grav al trecerii timpului e regăsit tot acum. De asemenea îşi fac reapariţia melancolia şi angoasa fiinţei umane confruntate cu absurdul existenţial, cu un univers care nu răspunde interogaţiilor sale.

Referitor la aceste schimbări puse pe seama poeţilor de la Steaua, Petru Poantă era de părere că peisajul devine o stare mentală tocmai pentru că e construit din sugestii şi notaţii fine. Acum, poetul se confesează prin peisaj şi participă la ritmurile elementare ale naturii şi are un sentiment al geografiei şi istoriei real. Ele devin spaţii vaste şi timpuri imemorabile la A. E. Baconsky sau autohtone la Aurel Rău şi Aurel Gurghianu.

Adevărata resurecţie a lirismului are loc, însă, o dată cu generaţia '60, anticipată de Labiş şi reprezentată de Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana

Blandiana, Ion Gheorghe etc. Poezia acestei generaţii propune valoarea estetică, adică frumosul ca element primordial al operei literare, întorcându-se spre temele dintotdeauna ale lirismului, tratate în tonalitate intens subiectivă, în care ritmurile biografice ale eului se configurează ca replică interioară a ritmurilor existenţiale sau cosmice. Se înregistrează astfel o mutaţia extrem de importantă: cea de la epicul exterior la un lirism interiorizat şi de la elanurile patriotard-dogmatice la noatţia confesivă, urmărindu-se prin aceasta punerea în acord - fiinţa intimă a creatorului cu stihiile.

Din punctul de vedere al artei, însemnătatea generaţiei '60 poate fi cu greu ignorată. Ea a relansat literatura română, a plasat-o pe coordonate credibile, a eliberat-o din marasmul realismului socialist. Esenţiala schimbare de direcţie nu se produce de la sine – nici pe seama legilor de evoluţie ale artei literare. Dictatura comunistă relaxează în anii '60 apăsările care sterilizau energiile creatoare – creând condiţiile pentru apariţia noii literaturi. Scriitorii momentului (tineri, dar şi mai puţin tineri – din aceia care, pentru o vreme, fuseseră opriţi de la publicare sau apăruseră cu regretabile texte scrise „la comandă") alimentează sentimentul revenirii la normalitate. Dacă se examinează fără prejudecăţi devenirea literaturii române din a doua jumătate a secolului al XX-lea se constată că atunci a fost scris capitolul care o legitimează. Pe lîngă poeţii şi prozatorii care aveau în acel moment o maximă vizibilitate intrau în scenă cîţiva critici, atunci tineri şi puţin cunoscuţi. Aceştia vor marca pînă tîrziu mişcarea literaturii române. Încă nu s-a subliniat îndeajuns rolul pe care l-au jucat (îl joacă) în spaţiul literar românesc criticii generaţiei '60. Rol mai important chiar decît acela al beletriştilor. În poezie, în proză s-au succedat, de atunci, mai multe valuri de scriitori, asupra lor a început să îşi facă simţit efectul trecerii timpului, tablourile de grup s-au modificat. Comentatorii impuşi în acei ani au rămas, pînă astăzi, mogulii criticii literare româneşti; sînt, în continuare, activi, prezenţi în prim-plan, îşi impun punctele de vedere.

Poziţia centrală pe care se vor situa la puţin timp după apariţia lor în viaţa literară dă criticilor promoţiei privilegiul de a structura spaţiul literar, de a stabili o anumită tematică, o ţesătură de întrebări fundamentale, de motive care organizează viaţa literară. Pînă în zilele noastre urmăm, dacă nu soluţiile, cel puţin principalele teme fixate în acel moment istoric. Încercările de reorganizare ale generaţiilor ulterioare, cît se poate de fireşti, de altfel, nu au schimbat încă, în mod esenţial, ceea ce a fost fixat de către generaţia '60.

Este caracteristică pentru critica din anii '60 sincronizarea perfectă cu evoluţiile din celelalte genuri literare. Poeţii, prozatorii, criticii alcătuiesc acum un organism omogen. Se va spune că afirmaţia e un loc comun, că aceasta ar fi starea normală a criticii. Istoria literaturii arată că, dimpotrivă, în condiţii de libertate situaţia e cu totul alta. Genurile literare au, fiecare, propriile lor legi interne, ritmuri de evoluţie specifice. Raţiunile sincronizării din acel moment istoric sînt evidente. Pentru întreaga generaţie '60 era importantă, înainte de toate, îndepărtarea de limitele impuse de puterea politică, înlăturarea barierelor percepute ca atare de toată suflarea literară. E vremea depăşirii realismului socialist, a încercărilor de eliberare de controlul nedisimulat al puterii politice asupra literaturii. Deşi puterea comunistă din România a obţinut de la mulţi autori concesii, realismul socialist, importat din Uniunea Sovietică, unde a fost luat în serios, nu a avut aici nici un rezultat notabil. Scriitorii români de bună credinţă s-au unit, atunci cînd a fost posibil, împotriva a ceea ce era resimţit ca o acută restrîngere a libertăţii de expresie. Iluzia eliminării intervenţiilor comisarilor politici în artă a produs coagularea necesară noii configurări a literaturii române din acel moment.

Comentatorii din această generaţie practică o critică partizană, care nu se potriveşte nici cu comentariul impresionist, nici cu aplicarea strictă a criteriului esthetic. În ultimele decenii ale dictaturii comuniste literatura ajunsese să fie polarizată categoric, după criterii politice (aşa cum era percepută politica în acel moment). Aşa zişii liberali, de o parte, „oamenii puterii", de cealaltă. Independenţa nu e posibilă. Divizată după asemenea frontier, literatura critică nu se putea fragmenta după seismogramele individuale ale impresionismului critic. Taberele erau clar împărţite, susţinerile şi excluderile, riguroase.

Anii '60 sunt, nu e greu de dovedit, ai criticii de susţinere. În primul moment susţinerea se răsfrînge, inevitabil, asupra scriitorilor din propriul grup, din aceeaşi generaţie – ulterior unii dintre ei transferă această practică adînc înrădăcinată asupra unor autori din promoţiile ulterioare. Practica e aceeaşi. Tendinţa de a avea alături, „umăr la umăr", un număr de scriitori sprijiniţi de criticul „progresist" este rareori negată. Comentatori care să se situeze în afara generaţiilor, într-o singurătate orgolioasă, pot fi număraţi pe degetele de la o mînă.

Intraţi în literatură într-un moment favorabil, criticii generaţiei '60 s-au aureolat cu gestul radical al despărţirii de vechea mentalitate realist socialistă şi al trecerii la criteriul estetic. În fapt, noua direcţie a fost „adulmecată" de cîţiva critici mai vechi. Tinerii de atunci nu aveau încă (nu aveau cum să aibă) autoritatea necesară. Cu riscul de a spune azi altceva decît au spus ieri, spirite mobile ca Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, încă deţinători ai investiturilor „de partid şi de stat" obţinute în deceniul anterior, capabili să simtă cu anticipaţie de unde bate vântul, au înţeles rapid ce urmărea puterea politică şi, căutînd să se salveze, au făcut breşe în zidurile pe care le apăraseră cu străşnicie cu o zi înainte. Intransigentul Paul Georgescu îl susţine pe Nichita Stănescu – după ce încercase să îl blocheze. Criticii tineri, participanţi la scena schimbării la faţă, au susţinut cu toate forţele lor modificarea contextului.

În perspectiva deschisă de restabilirea criteriului estetic Eugen Simion vizează valorile generaţiei sale şi valorile naţionale, valorile clasice. Să rămînem la principiul autonomiei esteticului, pentru care au luptat Maiorescu şi Lovinescu. Timp de 30 de ani am apărat cît am putut literatura autentică, ca în cele vreo 3000 de pagini cât are *Scriitori români de azi*, unde apără „cu dinţii bătrînul criteriu estetic". De această atitudine pozitivă este legată cariera sa de critic.

Foiletonul devine genul critic predilect al comentatorilor literari care îşi susţineau promoţia şi aspiraţiile acesteia. Genul are la noi tradiţie şi a fost favorizat de particularităţi ale literaturii noastre. Dar în anii '60 prezenţa „strîns unită" a literaturii din acel moment a determinat în mod special plasarea foiletonisticii mai presus de celelalte genuri de critică. Caracteristicile epocii vor avea urmări şi asupra generaţiilor următoare. Mai multe decenii la rând impresionismul critic (critica de întîmpinare, critica de revistă, publicistica literară, cum a mai fost numită) a devenit genul dominant al comentariului nostru literar. Necesitatea prezenţei operative pe „frontul" actualităţii culturale cere comentatorilor generaţiei o anumită viziune asupra criticii literare. în cvasitotalitatea lor, criticii generaţiei practică foiletonul. Probabil că ei înşişi nu conştientizează exclusivismul metodologic, genul acesta de critică devenind una din trăsăturile implicite ale generaţiei critice. Cel puţin pentru o perioadă importantă din cariera lor comentatorii literari afirmaţi atunci au ilustrat înainte de toate foiletonismul. E semnificativ faptul că autorii importanţi, care se ilustrau în ţară în primul rând prin foileton, aidoma colegilor lor de generaţie, au trecut, integraţi în alte spaţii culturale, la genuri mai complexe de critică.

Exemplul generaţiei '60 seduce în continuare, maniera lor de a face critică a trecut neschimbată la mulţi reprezentanţi ai generaţiilor ulterioare care, la nivelul declaraţiilor cel puţin,

păreau a avea o altă mentalitate critică. Pînă şi unii foarte tineri cronicari de astăzi, doritori, după bătăioasele lor programe, să înnoiască totul, nu sunt, în fapt, decît clone ale vajnicilor publicişti literari din anii ’60. Într-un fel e de înţeles: publicistica literară aduce o notorietate rapidă în comparaţie cu critica mai profundă, favorizează tovărăşiile de campanie şi asigură o anumită putere, achiziţionată rapid, fără eforturi special, dar cât se poate de inconsecventă. Scriitorul român are nevoie de cronici – dacă nu favorabile, măcar să se vorbească despre el. Eugen Simion o spune undeva fără ocol. În momentul în care a încetat să mai ţină cronica literară într-o revistă de oarecare notorietate, cei mai mulţi dintre prietenii literari l-au… uitat. Trebuie amintit însă că practica foiletonului cultivă, la cei slabi de fire, o serie de defecte. Această critică nu pretinde o informaţie serioasă, se mulţumeşte cu câteva vorbe de efect (scrise bine), permite împrumuturi nemărturisite, chiar o lipsă de consideraţie faţă de dreptul la proprietatea intelectuală, faţă de cel care emite o idee, pentru că foiletonismul funcţionează conform anecdotei amintite de Camil Petrescu. Foiletonistica ocupa la noi poziţii atât de puternic înrădăcinate, încât momentul imitaţiilor frenetice după Roland Barthes şi grupul său, de exemplu, n-au reuşit să le şubrezească.

Dacă poezia generaţiei '60 este una axată pe problematica eului, fiind, aşadar, o lirică antropocentrică, în care universul gravitează în jurul fiinţei creatoare şi îi dă acesteia iluzia situării într-un spaţiu privilegiat (volumul lui Nichita Stănescu – *Laus Ptolemaei),* lirica anilor '70 merge mai departe. O viziune aparte, extrasă din experienţa generaţiei '60 aduce lietratura, dar mai ales lirica deceniului următor, care are la baza sa două orientri definitorii. În primul rând este vorba de revalorizarea referenţialităţii din perspectiva ficţionalităţii şi a literarităţii; cea de-a doua orientare e dată de exigenţa morală care e mult mai acut resimţită şi asumată decât înainte.

Acum se observă cu uşurinţă radicalizarea discursului, a tonului şi a timbrului liric, la autori precum Mircea Dinescu, Dinu Flămând, Ileana Mălăncioiu etc. Această radicalizare a fost provocată de contextul social-istoric mult mai sumbru, mai apăsat de dogmatismul comunist. Timbrul moral mai apăsat, lectura universului intransigent şi mai implicat iau locul manierismului liric, exerciţiului livresc, detaşării vocii poetice.

Acest fenomen de radicalizare e surprins foarte bine de către Laurenţiu Ulici, care pune în evidenţă analogia, dar totodată contrastul de sens cu literatura anilor '50. El e de părere că refuzul ficţiunii, mai ales al imaginarului epic autoreferenţialşi a manierismului poetic e paradoxal la o promoţie de scriitori care s-a format, s-a maturizat şi s-a definit tocmai în perimetrul refuzului ficţinuii din acel moment actual. El seamănă cu o întoarcere la o idee proprie anilor '50, care se baza pe heteronimia fără autonomie a esteticului, pe critica estetismului şi a evaziunii literare. Criticul constată însă că e vorba de o adaptare a instrumentului literar la context, iar aparenta întoarcere nu e altceva decât o evoluţie în spirală şi subliniază că diferenţa majoră este aceea că ideea de literatură a anilor cincizeci s-a instaurat ca dogmă favorizantă a oportunismului şi ipocriziei, în timp ce la generaţia '70, ideea de literatură îşi propune să elimine tocmai acel oportunism şi acea ipocrizie.

O altă consecinţă, schimbare se regăseşte în mutaţia raporturilor ambivalente dintre literatură şi putere. Datorită constrângerilor de exprimare impuse de cenzura comunistă, are loc o dezvoltare a vocaţiei esopice, prin care opera literară era structurată pe două paliere de semnificaţii. Unul era de suprafaţa, caracterizat de un aparent conformism, iar celălalt de adâncime, coroziv, în care intenţiile contestatare sunt mai uşor de descifrat.

Tot Laurenţiu Ulici afirma că principala ţintă a acestei generaţii era rostirea unor adevăruri interzise cu aerul rostirii a ceea ce ste permis, în slujba ei fiind puse inteligenţa, imaginaţia, subtilitatea, expresivitatea, cu alte cuvinte, talentul literar. Nu în toate cazurile,

înfăţişarea fabulistica a textului a trecut neobservată de cenzură, aceasta reuşind să decodifice adevăratul înţeles, mesaj.

Reactivarea laturii moral-esopice a literaturii a avut consecinţe şi asupra mecanismelor textuale ale operei, literaritatea fiind lăsată în urmă, în beneficiul exigenţelor morale. Impactul cu un real din ce în ce mai agresiv şi mai alienant a fost acut resimţit de către poeţii cei mai reprezentativi ai acestei generaţii, iar versurile lor au înregistrat orice abatere de la normalitate, de la firescul ontic sau etic. Trăsăturile distinctive ale generaţiei '70 sunt date de livrescul şi apelul la moralitatea dicţiunii, artificiul verbal şi urgenţa metaforei cu nuanţă eticistă, manierismul. Promoţia '70 aduce cu sine un spor de intelectualizare a emoţiei lirice, o reasumare a convenţiilor şi a canoanelor lirismului modernist.

Primele dezbateri şi articole cu caracter de sinteză cu privire la postmodernism se fac simţite ănainte de anul 1980. Primul care schiţează un portret de grup al noilor poeţi e Mircea Martin, el fiind surprins de atitudinea acestora faţă de poezie, notând că opzeciştii vor să o cucerească fugind de ea. Ei doresc să se îndepărteze de tot ceea ce se realizase până la ei, fiind evident un fenomen de individualizare. Se tinde acum spre o poetică a cotidianului în care retorica e dezinhibatorie iar limbajul desolemnizat.

Ion Pop semnalează eventualele filiaţii ce pot fi stabilite între poezia noului val şi predispoziţia avangardismului românesc spre farsă, bufonerie, spirit insurgent. La rândul său, nicolae Manolescu remarca atarcţia spre real, depoetizarea, refuzul evaziunii şi revelaţiile cotidianului, ca elemente distincte ale noii generaţii.

Dintre problemele cu care se confruntă aceşti scriitori, se numără însuşi conceptul de generaţie. În cazul optzeciştilor, el se pliază pe o realitate de facto, fiind un fenomen literar ce derivă dintr-o comuniune neîndoielnică de idealuri estetice şi exigenţe etice ale unor scriitori care, dincolo de un sentiment al solidarităţii intelectuale, şi-au păstrat profilul expresiv inconfundabil. Dacă e să ne referim acum la generaţia '90, spre deosebirea de predecesoarea sa, ea e mai puţin omogenă, deoarece există mai multe centre de polarizare: Bucureşti, Iaşi, Timişoara, Cluj etc. Aceste centre au viziuni diferite asupra programelor, criteriilor şi normelor artistice.

Diferenţa dintre cele două generaţii e evidentă şi în privinţa opţiunilor estetice adoptate, dar şi despre scriitura asumată. De asemenea, strategiile literare sunt diferite, iar asta se datorează şi împrejurărilor diferite în care scriu sau au scris reprezentanţii celor două generaţii. Astfel, optzeciştii au scris într-o perioadă dominată de dogmatism şi de aberaţia totalitarismului, fiind deseori nevoiţi să recurgă la practici scripturale ascunse, aluzive, subversive, scriitorii nouăzecişti s-au afirmat după 1989, deşi ei au scris şi înainte. Afirmarea lor s-a produs în condiţiile unei libertăţi de expresie, ea punându-şi amprenta şi asupra modalităţilor estetice, asupra strategilor scriiturii şi a posibilităţilor de asumare a realului şi a propriei condiţii.

Poetica asumată de postmodernism este una programatică, disponibilă la nou, la experiment, la ludic, la ironie. Ultima este un procedeu ce singularizează postmodernismul românesc. Acest aspect a fost remarcat şi de către Radu G. Ţeposu, care e de părere că primul poet care îşi recuperează omogenitatea e Alexandru Muşina. Mai mult, el aseamănă rolul ironiei cu cel al unui duş rece. La postmodernişti, omogenizarea se vrea a fi realizată prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere, iar fragmentele de real capătă sens doar în procesul descrierii, cel al povestirii. Acelaşi critic afirma că poezia optzecistă îşi trage seva dintr-un eclectism suspect care alimentează mimetismul.

Literatura deceniului 80 proclamă o stare de criză, eul liric fiind ultragiat de manifestările precare ale unui real de o concretitudine violentă, una agresivă. În *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Radu G. Ţeposu realizaează o clasificare a poeţilor reprezentativi pentru postmodernismul românesc. El distinge cotidianul prozaic şi bufon, la scriitori precum Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Muşina, gnomicii şi esotericii, manieriştii reprezentaţi prin Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codruţ, fantezismul abstarct şi ermetic la Aurel Pantea, Matei Vişniec, criza interiorizării, patosul sarcastic întâlnite la Ion Mureşan, Marta Petreu, Mariana Marin, criticismul teatral şi histrionic, comedia literaturii la Daniel Corbu, Mircea Petean şi nu în ultimul rând, sentimentalii rafinaţi, enumerându-i aici pe Romulus Bucur, Dumitru Chioaru, Aurel Dumitraşcu. Acestora li se pot alătura reprezentanţi ai generaţiei 90 precum Cristian Popescu, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Simona Popescu.

Postmodernismul aduce în literatura română un spirit nou, o încercare de redefinire a limbajului poetic. Nu mai e vorba acum de o evaziune în ficţionalitate ci de o coborâre în infernul cotidianului. Poezia se întoarce asupra ei, îşi contemplă lucid alcătuirea textulă. Nu de puţine ori, marile teme sunt puse sub semnul relativităţii ironice sau parodice, iar discursul liric presupune focalizarea enormă a detaliului, decuparea amănuntului revelator. Se simte la postmodernişti necesitatea unui dialog mult mai susţinut şi mai eficient cu receptorii comunicării, cu lectorii. În acest sens, Mircea A. Diaconu afirma că un spirit ludic, acesta fiind o consecinţă a maximei seriozităţi, guvernează orice iniţiativă. Seriozitatea nu mai e cu putinţă decât în limitele ludicului.

Acestei etape din literatura română i s-a reproşat experimentalismul formal şi steril, tocmai îndepărtarea de uman. Prin jocul intertextual, parodie şi ironie la care recurg postmoderniştii s-a creat senzaţia unei situări în interiorul formalismului şi structuralismului. Pentru unii acestea sunt fenomene care consemnează sfârşitul modernismului, o îndepărtare de real şi o înstrinare de sine a autorului. Noii poezii îi este definitorie întoarcerea în real şi în concret, dar la polul opus pare să se situeze o conştiinţă textuală care ignoră realul din perspectiva identificării unei singure realităţi.

Mircea Cărtărescu reuşeşte să consemneze o definiţie a poemului optzecist, afirmând că el trebuie să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv, dar şi ironic şi autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, cu o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi de autoreferenţialitate.

Dacă vorbim despre o nouă generaţie artistică ce se afirmă începând cu anii 2000, trebuie făcute remarcile şi delimitările potrivite, în sensul rigorii, şi nu al unei priviri nebuloase care să-i surprindă *in corpore* pe toţi scriitorii ce s-ar putea circumscrie (conform unor criterii mai mult sau mai puţin clare comentatorilor acestui încă firav fenomen) în limitele sale. În jurul acestor deziderate, afirmate de exponenţii generaţiei 2000, cel puţin în poezie, care în momentul de faţă – deşi o necunoscută publicului mai larg, şi un gen aproape extinct din punctul de vedere al vizibilităţii publice – este zona cea mai vie şi cea mai originală a literaturii actuale, s-ar putea organiza principii şi demersuri poetice foarte diferite (uneori polemice) faţă de ale ultimei generaţii, cea optzecistă. Aceste principii şi idei fondatoare oferă premisele pentru a putea semnala conturarea unei viziuni asemănătoare – nicidecum comună, ceea ce e un lucru excelent – la ultimii debutanţi, asupra poeziei.

"Generaţia lui Mircea Cărtărescu" a dat cel puţin trei poeţi importanţi care nu au decât poate foarte puţin în comun cu postmodernismul – Ion Mureşan, Nichita Danilov, Liviu Ioan Stoiciu. Şi generaţia 2000 are scriitorii ei de factură postmodernistă, precum şi scriitori cu rădăcini puternice în expresionism, modernism şi avangarde. Trebuie să se înţeleagă că nimic nu se termină nici cu postmodernismul, nici cu generaţia '80.

În altă ordine de idei, Andrei Pleşu era de părere că post-modernismul e criza alergătorului care iese din cursă, pentru a se întreba dacă alergarea are cu adevărat sens, dacă ea e o valoare în sine. Este vremea, urmând sugestia aşa de frumoasă a lui Pleşu, să ne reîntoarcem în cursă, fiindcă destul timp am stat pe gânduri dacă ea are sau nu vreun rost.

Dacă n-au adus metode critice revoluţionare care să le creeze un destin european pe piaţa ideilor literare, criticii postbelici au construit un canon la fel de valabil cu oricare altul dintr-o literatură occidentală, scrisă în regim de libertate. Din ce le-au oferit scriitorii în timpul unui regim de cenzură, au exploatat la maxim. Dacă n-au reuşit să fie noi în domeniul criticii propriu-zise, ei au reuşit, în schimb, ţinând de câteva principii „tari", să înnoiască o literatură, sesizându-i cu îndreptăţire direcţiile. De aici, imensul prestigiu public, păstrat până azi, de neegalat de altă generaţie critic într-un viitor apropiat.

BIBLIOGRAPHY

1. Pop Ion, *Poezia unei generaţii*, Ed. Dacia, Cluj, 1973
2. Manolescu Nicolae, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Braşov, 2001
3. Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978
4. Poantă Petru, Scriitori contemporani, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1994
5. Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993
6. Ulici Laurenţiu, *Literatura română contemporană*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995
7. Mircea A. Diaconu, *Pozia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002
8. Cărtărescu Mircea, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999

WE'RE ALL STORIES IN THE END

Elena Atudosiei
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Where can one begin if we wish to speak about books in general or about the way literature shapes the way we see ourselves and the world around us? Perhaps with the beginning… or the middle. As long as we manage to put our thoughts into words, a touch of chaos should raise no issues. This paper will not focus on a single book or just one topic. I should like to move deeper, to have a look at the way we can speak about stories in general and about their influence over us. After all, can we claim that we read without a piece of that book remaining with us? Beyond what critics might have to say about films or novels, readers have their own way of perceiving a story, regardless if we speak of fantasy, fairy-tales, or about some of the best-known novels of the nineteenth century. Literature has a way of being simply beautiful and magical if we only allow it to embrace and pull us in more worlds than we could possibly imagine. This will be the starting point of this paper, glimpsing at the way reading shapes and helps us and outlining the story of how we grow with the help of literature from different cultures. As fairy-tales go, once upon a time….

Keywords: fantasy, fairytale, hero, villain, criticism

Once upon a time… the Romanian version of this phrase is closely tied to my childhood, as it does to many people, I believe, and it brings back so many good memories that I often feel like writing it whenever I touch upon the subject *books* or *literature* in general. Of course, I rarely do, however this seemed as a rather appropriate place to use it, especially since I imagine this paper as a pseudo story, in a way. It will lean towards the subjective side and it stems from various discussions I have had with friends, colleagues or students in the past years.

I spend my time surrounded by books, it has been so for over a decade. My work as a teacher and my love for books have come together beautifully, even if I seldom manage to read as much as I would like nowadays. Perhaps if the days were longer, something like this could actually happen. Despite the fact that I rarely touch upon literature in my classes, I do try to draw my students towards reading and it saddens me when I realize that it is not quite as easy as I would hope. This is not to say that it is impossible, but it takes time and quite some effort to come up with activities and projects which will draw children to books not because they have to fulfil a certain assignment, but because they are curious to learn more and discover something new. I learnt not to give up, and my stubborn nature actually comes to my aid in times when I feel like nothing goes according to plan. There are situations where problems and difficulties go beyond a child's homework and they will simply not care about my words or recommendations. Still, I know they will remember bits and pieces of our classes when they grow up, even if literature will have such a small impact on their lives. Then there are situations when children are so absorbed by a book when I have to start a new lesson that I feel like I should apologize when I ask them to put it away and to continue later on. These are the children who smile brightly when I ask them to tell me about a book they're reading, or to speak about a certain character. They

ask for recommendations and they use whatever new words they encounter in their homework or in casual conversations.

I remember having a student once who was not a fan of reading, and yet… he had discovered a specific book series and he was reading it almost faster that his parents were willing to buy him the books. I cannot recall the name, but it was something new at the time, aimed towards children, even if maybe not exactly the best series out there. However, he loved it and I would always listen to him when he wanted to speak about the latest story. I remember telling his parents to encourage him, even if what he wanted to read was not to their liking. Yes, we do have mandatory lists in schools and yes, we all have favourite books from our childhood, but if we only push children towards reading certain titles, we might lose their interest. A balance must and can be found if we listen to their preferences and add what we know that could be useful to their growth.

Personally, I find books fascinating and I would love nothing more than to just have the time to read at least all of the ones I have in my library at home. I get asked quite often when I will have the time to finish every single book I buy, and the answer is quite simple: either when I will be old, or never. And I find this to be perfectly fine. I wanted to be a writer at one point, then I started writing about books, afterwards I went on and studied literature… as the years went by, I came to accept the fact that I will always have something to learn, something to read, a critic to discover, a new book to love or hate. There are still times when I read because I have to, because I need to speak to my students about a certain book or because I need to prepare for an exam, but I generally read because I want to. I am in no sort of competition or rush, except for the fact that I would read dozens of books at the same time. I am at a point where I have come to realize just how stories help me relax and grow at the same time.

Speaking of critics, since I have mentioned them before… I used to envy them, if I am to be perfectly honest. I remember thinking *this is exactly what I want to do* when I was a teenager, without actually knowing what they were doing. From my point of view, their job meant reading and writing about books, and it seemed perfect. Many aspects changed since those days, but a touch of envy still remained in my heart. It used to be difficult for me to read books of criticism, yet I grew to even enjoy it to a certain extent as I learnt how to make use of the ideas I found in those books. I also learnt something else, and up until now I chose to keep this detail mostly for myself: I learnt how to ignore what criticism had to say about a piece of literature if I truly liked it (the same can be said if I disliked a novel, for example, and criticism praised it). Is this a good approach, or is it appropriate from any point of view? Perhaps the answer is no, yet I still stand by it.

I seldom choose nonfiction over fiction when I want to read something just for myself or when I recommend a title to someone else. Also, I seldom reread books, the reason being the lack of time. Some of my favourite titles include *Jane Eyre* and *Les Misérables*, and – knowing my tendencies – I will not return to them in the near future, other than maybe checking certain paragraphs or if I am writing a paper. I love these novels and so does criticism, as far as I could see, but I also have a few favourites that are not exactly praised by critics. Did that make me stop loving them? Of course not. In fact, I managed to read some of them three or four times. If I am to mention a superficial reason, the fact that those novels are shorter actually helped, and what I found was that I could pinpoint details that had escaped me during previous readings. This is part of the reason why I can understand children gravitating towards books that are different from the ones we have read: there are other stories that speak to them, and this is the very last problem we

should be worrying about. I do worry when someone (child or adult) does not read or claims they hate reading, but if they are drawn to books that are not exactly popular or well-seen by criticism, then I see absolutely no problem.

A similar issue comes to my mind when speaking about stories I dislike, while other people seem to perceive them as being among the very best. In my early twenties, I had this issue especially with YA novels, while at the university I struggled at times with novels or poems from different centuries. I understand the value of certain titles, I understand the way they shaped literature and its course over time, yet they did not appeal to me, regardless of how much I tried to make them a part of my own "story" beyond a simple mention on a random list of books I have read. I have no choice but to force myself when I need the information contained among the pages of such a book, however I need a more pleasant piece of literature (this is where I tend to go when I need fuel, so to say, for my love of reading) to pull me out of a … shall we call it *reader's block.*

I am currently going through an absolutely marvelous piece which I will most probably not finish in the near future, simply because of the amount of information it contains and because I believe that it was not even intended to be read from start to finish at once. I take notes as I am going through it and although I do skim ahead, I also try to respect the order it offers. The book was published by Dorling Kindersley and it is called *Books that Changed History*[1], and it is the one that actually made me decide to write something different from what I would have usually done. I did judge this book by its cover, quite literally, because the titles presented there drew my attention, and I do not regret buying and recommending it. It shows books from different editions of the Bible, to scrolls, science books or well-known novels of the nineteenth century. They all come with details about the historical context, countless illustrations, and pieces of information about the plot, the themes, or the way a certain piece influenced not only its age, but also the years which followed. I find a book like this to make me feel… small. There is so much more waiting to be discovered out there, that I truly fail to understand how anyone can be bored when it comes to the topic of books and reading.

On the other hand, despite my fascination with stories and the way I am drawn to everything they have to offer, I am not naïve enough to believe that one cannot live without them. Yet, I do believe that a part of my life would be empty without them, and I am not the only one who believes such a thing. I have noticed over the years how young people (teenagers especially, or those in their early twenties) seek representation in the books they read. I could write a whole different paper about this issue. I understand perfectly well what they are looking for, especially when speaking about American readers, even if I never felt the need to find a character who thinks or acts like me, who looks like me or who reacts the same way I might in a given context. However, there is one crucial aspect I could never understand about this particular group of readers: why they seldom (if ever) read books outside the YA genre or why they do not seek books written in other countries. If one does not have the possibility to travel, we always have books that will help us have a look at what it means to live in a different space. Or we have the opportunity to see how writers from different cultural spaces touch upon fantasy, family, love, identity, just to name a few aspects that are incredibly generous if we only take the time to discover what they have to offer.

[1] *Books That Changed History: From the Art of War to Anne Frank's Diary*. London: Dorling Kindersley, 2017

According to Joseph Campbell[2], heroes and villains show us how people react in extreme situations and, with their aid, we can see ourselves and those around us from a different point of view. They raise questions and show that change is possible, if only we are open to see it and decide if it is what we need, if it is good for us. Of course, heroes and villains can appear in any sort of genre, even if they do not carry such labels in plain sight. We perceive characters in a certain way, we relate or we completely disagree with the way they behave, but the most important aspect is that they raise questions, they make us reconsider the world around us and our very own selves. Perhaps this is the point where many young readers lose sight of what is truly important: you do not need to fully relate to a character in order to feel represented or to be able to put in words the reasons why you consider it important; all you need is for characters to be well-rounded, well-written, and for them to make you ask questions. They do not have to be life-changing, they simply have to be allowed to help us grow. That growth stems from within, but it is also helped from the outside.

Read anything and everything, you never know where you are going to find a new favourite or a piece that will make you laugh, or cry, or simply see the world from a fresh perspective. Years ago, I used to read everything I could get my hands on connected to vampirism, a topic which has fascinated me ever since I discovered *Dracula* in high school. Paul Barber wrote in one of his books that a vampire appears "at a moment of crisis and is taken for the cause of that crisis"[3]. In other words, if too many people die or fall sick in a short period of time, if there are witnesses who claim that someone who has recently passed away appeared (in dreams or reality), that entity will be blamed for the crisis mentioned by Barber. Frightened and alarmed, the community would tend to look for a supernatural explanation for occurrences that seem to go beyond the realm of what is deemed normal. This could actually explain why so many vampire novels used to be written a few years ago: readers and writers alike were searching for some sort of explanations for the chaos around us, and people find it easier to cope with delicate topics or the very issues they have in their lives with the help of fantasy, heroes, or the message that things can get better at some point.

John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart note in their book that, through Dracula, Stoker modernized the vampire myth and created a character that remained shrouded in mystery, placed above other vampires[4]. Who is to say that we cannot take an old theme and turn it into something which will fit perfectly with our world today? I stopped reading vampire novels a few years ago, yet a part of me still thinks about the days when I would read everything I could find in order to learn and discover more, to understand how and why these creatures were built in a certain way. A small detail that caught my attention was somewhat closer to home: Tudor Pamfile and Elena Niculiță-Voronca[5] write about an ability we also encounter in Stoker's book, which is that vampires can control the weather. Strigoii (especially females) are known for their ability to destroy crops because they bring drought or hailstorms over a village. It is not a common strength and, according to the accounts of the two authors, the ones who make the weather obey their will are still alive. Once again, we see that people try to explain something

[2] Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* New York: Princeton University Press, 2004.
[3] Barber, Paul. *Vampires, Burial and Death. Folklore and Reality*. USA: Yale University Press, 1988, p 125.
[4] Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay). *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010.
[5] Niculiță-Voronca, Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică.* Iași: Polirom, 1998.

they do not understand, they are looking for explanations in strange places. The fact that vampires hold just as much power must have been an unsettling thought in the past centuries, and a part of that fear managed to make its way even to this day. Despite everything, though, hope generally shines through and the villains (regardless of the form they take) are defeated.

Perhaps I will return to some of my old interests at some point, maybe see if I could link them to some of the newer books I have found. Or maybe I could just turn my attention to something else entirely now that everything around us is struggling to return to a normality which proved to be difficult to hold close to us. Still, life goes on and stories are always there to help and guide us through. A part of them will always remain with us, waiting to be passed on whenever we speak about this or that book, or when we recommend or critique it. I have no intention of giving up on stories of any kind in the near future, as I also try my best to guide my students to find their own path through literature, to find exactly what they like and what might suit them better. We all need to dream, or suffer next to a character we love, or laugh, or feel like there is no one that could possibly defeat us. And when we find such feelings, regardless of the context, the author or the culture which created that book, we can grasp those feelings and hold onto them. Books can help us discover our own feelings, our own pain or wishes… and they can help, if we only allow it. Once such a step is taken, another one can be prepared, where we turn towards friends and family and take another step further in life, building what could one day become a new *once upon a time* for someone else.

BIBLIOGRAPHY

Barber, Paul. *Vampires, Burial and Death. Folklore and Reality*. USA: Yale University Press, 1988

Books That Changed History: From the Art of War to Anne Frank's Diary. London: Dorling Kindersley, 2017

Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay). *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Princeton University Press, 2004

Niculiță-Voronca, Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică.* Iași: Polirom, 1998

THE SYMBOL OF THE DREAM IN HERMANN HESSE'S SHORT STORIES

Gabriela Ciobanu
PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The book "The Fairy Tales" brings together twenty-two of Hermann Hesse finest short stories written between 1887 and 1933. It can be considered the work of a lifetime, reflecting both Hermann Hesse's literary and spiritual evolution. Several stories, including "The Dream of a Whistle", "The Dream of the Gods", and "The Dream Suite", examine the deep structures of the human psyche, which is often present in the short prose of the writer in question. This study is an analysis of this three short stories, which was born after the writing of the dream diary for Dr. Josef Bernhard Lang, a disciple of Carl Gustav Jung.

Keywords: Hermann Hesse, The Fairy Tales, short stories, the dream.

Hermann Hesse (1877-1962), născut în Germania, își petrece copilăria în Claw, dar și în Basel, locul în care crescuse un alt mare gânditor al secolului trecut, Carl Gustav Jung, ale cărui studii psihanalitice au avut o influență definitorie asupra prozei scriitorului în discuție. În școală, așa cum Hesse însuși mărturisește, s-a dovedit a fi un elev sârguincios, plăcându-i să învețe în mod deosebit limba latină. La vârsta de 12 ani visează deja să fie poet, decizie care îl va face să renunțe la studii pentru a se dedica literaturii. La 19 ani lucrează în librării și anticariate pentru a fi aproape de lumea cărților. În anul 1899 publică primul volum de poeme, dar acesta, ca și alte câteva publicații ale sale, trec neremarcate. În anul 1904 cunoaște succesul cu povestirea *Peter Camenzind*. Atitudinea dezaprobatoare față de propria patrie, care adusese în lume un prim război mondial, merge până la renunțarea la naționalitatea germană și dobândirea celei elvețiene.

Asemenea lui Jung, Hesse provine dintr-o familie de preoți[1], fapt care a dezvoltat înclinația deosebită către spiritualitate, către universul sufletului omenesc, dar și către psihanaliză, pe care o va folosi în compoziția personajului adolescent din romanul *Demian*[2] (1919). Analiza sufletului omenesc va continua în romanele sale ulterioare: *Lupul de stepă* (1927), *Narcis și Gură-de-aur* (1930), *Jocul cu mărgelele de sticlă*. Alte modele recunoscute sunt Platon, Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche, scrierile istoricului Jacob Burckhardt, dar și

[1] „I was born in Calw in the Black Forest on July 2, 1877. My father, a Baltic German, came from Estonia; my mother was the daughter of a Swabian and a French Swiss. My father's father was a doctor, my mother's father a missionary and Indologist. My father, too, had been a missionary in India for a short while, and my mother had spent several years of her youth in India and had done missionary work there.", *Hermann Hesse Biographical*, in *The Nobel Prize*, https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1946/hesse/biographical/

[2] „A deepening sense of personal crisis led Hesse to psychoanalysis with J.B. Lang, a disciple of Carl Jung. The influence of analysis appears in *Demian* (1919), an examination of the achievement of self-awareness by a troubled adolescent. This novel had a pervasive effect on a troubled Germany and made its author famous. Hesse's later work shows his interest in Jungian concepts of introversion and extraversion, the collective unconscious, idealism, and symbols. Hesse also came to be preoccupied with what he saw as the duality of human nature.", *Hermann Hesse*, in *Britanica* written by The Editors of *Encyclopaedia Britannica*, https://www.britannica.com/biography/Hermann-Hesse.

filosofia chineză și cea indică. Activitatea literară include și alte publicații precum *Franz von Assisi* (1904), *Sub tăvălug* (1906), *Gertrud* (1910), *India* (1913), *Rosshalde* (1914), *Knulp* (1915), *Muzica singuraticului* (1915), *Ultima vară a lui Klingsor* (1920), *Siddhartha* (1922), *Mângâierea nopții* (1929), *Călătoria spre soare-răsare* (1930). Cele mai importante premii care i s-au atribuit sunt *Premiul Goethe al orașului Frankfurt* (1946), *Premiul Nobel pentru literatură* (1946), *Premiul Păcii* oferit de German Booksellers (1955).

Colecția de proză scurtă *Basme*, volum publicat în limba română și sub titlul de *Pe urmele visului*, reunește 22 de povestiri scrise între anii 1887 (la numai vârsta de 10 ani) și 1933. Poate fi considerată opera unei vieți întregi, ea reflectând atât evoluția literară a lui Hermann Hesse, cât și pe cea spirituală. Analiza structurilor profunde ale psihicului uman este adesea prezentă în proza scurtă a scriitorului în discuție. Seria de povestiri *Visul unui fluier*, *Visul despre zei* și *Suita de vise* a luat naștere în urma scrierii jurnalului de vise pentru doctorul Josef Bernhard Lang, un discipolal lui Carl Gustav Jung. Hermann Hesse devenise pacientul acestui psihiatru după 1916, deoarece, pentru durerile sale de cap, nu îi fusese descoperită nicio cauză fizică.

Povestirea *Suita de vise* pare a fi o radiografie a trăirilor personajului-narator, evident un alter ego al scriitorului, pe parcursul somnului. În partea de început a povestirii, autorul introduce un pasaj în care prezintă metaforic evoluția psihicului omului modern, ce oscilează între înaltul ceresc și abisalul mării, cu alte cuvinte o sondare a propriului subconștient în încercarea de a aduce și a integra la nivelul conștiinței a conținuturilor inconștientului colectiv. Anabaza este surprinsă simbolic prin prezența zborului și a păsării - imagine a sufletului, a luminii și a cerului albastru. Catabaza are ca motive literare noaptea înstelată, valurile, marea (toate sugestii ale scufundării) și peștele care se lasă prins de visător și ridicat la suprafață (o metaforă a conținuturilor inconștientului aduse sub privirea critică a conștientului). Tot un traseu descendent îl presupune și prezența pădurii în desișul căreia călătorul se afundă, uneori confruntându-se chiar cu pericolul rătăcirii. Finalitatea unei astfel de aventuri se concretizează prin descoperirea tainelor universului, călătorul devenind un inițiat, un creator și, prin urmare, un adevărat Dumnezeu, ceea ce, în psihanaliza de care Hermann Hesse fusese atât de atras, poartă numele de *coincidentia oppositorum*. Astfel se explică bucuria și râsul final al personajului, căci împlinirea spirituală este considerată a fi singura cale de a obține fericirea. „Te cunosc, suflet temător, nimic nu ți-e de mai mare trebuință, nimic nu-ți potolește mai bine foamea și setea și nevoia de somn decât întoarcerea acasă, la începuturile tale. Acolo, când în jurul tău spumegă valul, tu însuți ești val, iar când foșnește pădurea, ești pădure, nu mai există afară și înăuntru, ești pasăre zburătoare prin văzduh, pește înotând prin mare, sorbi lumină și ești lumină, guști întuneric și ești întuneric. Rătăcim, suflete, și înotăm, și zburăm, și surâdem, și înnodăm iarăși și iarăși firele rupte de gingașele degete ale unui duh, reluăm fericiți și ducem la bun sfârșit vibrațiile nimicite. Nu-L mai căutăm pe Dumnezeu. Suntem Dumnezeu. Suntem universul. Ucidem și murim, creăm și înviem odată cu visurile noastre. Visul nostru cel mai frumos e cerul albastru, visul nostru cel mai frumos e marea, visul nostru cel mai frumos e noaptea luminată de stele, e peștele și e sunetul limpede, plin de bucurie, și e lumina vie, plină de bucurie – toate acestea alcătuiesc visul nostru și fiecare dintre ele e visul nostru cel mai frumos. Tocmai acum am născocit râsul. Tocmai acum am pus în ordine o constelație.”[3]

Cufundarea în vis a personajului din *Suita de vise* se dovedește a fi o astfel de călătorie, aventură care este pentru erou extrem de dificilă, căci de multe ori se găsește în situația de a

[3] Hermann Hesse, *Basme*, Editura Rao, București, 2014, p. 188.

eșua. Frica de abis, de cădere din spațiul înălțimilor unde urcă la îndemnul ființelor ce îi populează visul este dovada pericolului care există chiar și pentru cei mai experimentați. Întregul tablou este mereu însoțit de imaginea furtunii ce aduce cu sine sentimentul neliniștii, pe cel al fricii sau de prezența negurii, a nopții, a mocirlei și a noroiului în care eroul este nevoit să înoate. Țigăncile care plutesc în spațiul aerian populează un tablou repetitiv în narațiunea *Suita de vise*. Ca spirite feminine ale văzduhului ele se aseamănă cu Ielele din mitologia românească, zâne ce posedă capacitatea de a scoate de sub dominația timpului pe cel ce le privește, putând uneori să îl transporte pe acesta chiar în lumea spiritelor. Călătoria îl duce pe erou spre vârsta copilăriei, el rememorând unele întâmplări din perioada inocenței, dar drumul nu se sfârșește aici, ci continuă cu întâlnirea mamei. Este evidentă o revenire la origini și la începuturile creației, o redescoperire a principiului matern care guvernează universul și evoluția lui.

Fluierul, metaforă a tinereții și a inocenței un instrument muzical destinat „cântecelor frumoase și plăcute auzului", este darul primit de eroul-narator al povestirii *Visul unui fluier* de la tatăl său, de altfel un cunoscător al lumii, un *învățat*: „A venit vremea să cunoști lumea și să înveți câte ceva." Fluierul reprezintă simbolic toate acele calități cu care tânărul, asemenea eroului din basmul popular, pleacă din casa părintească. Sfatul tatălui de a nu-l folosi pentru a cânta cântece triste se dovedește a fi o tentativă de a-și avertiza fiul în legătură cu urâțenia vieții de adult, e o încercare de a-i atrage atenția că experiențele pe care i le va aduce destinul în calea sa trebuie trăite cu inima ușoară, fără a încerca vreodată să reflecteze asupra sensurilor profunde. Pornirea în călătorie stă sub semnul timpului, fiecare etapă importantă fiind marcată de prezența morilor care par a fi o materializare a ceasornicelor: „Cunoșteam valea noastră doar până la moara cea mare de la fermă; așadar, de acolo începea lumea și ea îi plăcu foarte mult." Plecarea în călătoria inițiatică pe apele râului are loc tot din vecinătatea unei mori: „Acolo am dat peste o moară și pe râu, lângă moară, trăsese o barcă cu pânze".

Prima experiență a băiatului este cea a iubirii pure când încă posedă nealterată inocența copilăriei. Tinerei Brigitte îi cântă un cântec de dragoste la care ia parte întreaga natură. Totuși personajul realizează că își dorește să cunoască și alte cântece, pe cele ale mărilor și munților din depărtare, motive literare care redau simbolic abisurile și înălțimile psihicului. Astfel eroul devine tăcut și cuprins de sentimente ciudate, atitudine ce reflectă retragerea din lumea exterioară și concentrarea atenției asupra universului sufletesc. Este momentul despărțirii de Brigitte și al schimbării traseului călătoriei: „Eu însă am pornit mai departe, cufundat în gânduri, până ce drumul făcu o cotitură." Schimbarea aceasta aduce cu sine întâlnirea cu primul personaj al inconștientului care, asemenea lui Caron, îl va ghida pe apele întunecate și necunoscute ale psihicului. În sprijinul ideii de imagine arhetipală corespunzătoare corăbierului, stă atitudinea acestuia care, asemenea unui atoatecunoscător, pare să îl aștepe pe erou, pentru ca, la final, când sarcina lui a fost îndeplinită, să dispară aidoma unei iluzii. El este stăpânul apelor inconștientului care poate face posibilă inițierea dorită de erou și de aceea se oferă să îl conducă oriunde acesta va dori: „Încotro vei dori (…). În josul râului și apoi pe mare ori spre marile orașe – poți alege. Ale mele sunt toate."

Apariția corăbierului și plecarea eroului în adevărata călătorie echivalează cu marile confruntări ale vieții pe care, ca orice ființă umană, trebuie să le înfrunte. Dar tânărul face greșeala de a asculta cântecele bătrânului luntraș despre viață, iubire și moarte și de a reflecta asupra acestor trei mari provocări ale destinului, acționând astfel contrar învățăturilor primite de la tatăl său. Adevărurile conținute de cântecele corăbierului nu pot decât să îl întristeze pe tânărul călător, care până atunci avusese doar o viziune superficială asupra vieții, și să-l îmbătrânească

sufletește. Cale de întoarcere nu mai există, așa cum îl avertizează chiar corăbierul, căci, odată ce personajul a recurs la introspecție, nu mai poate uita ceea ce a descoperit. El este acum un inițiat în tainele lumii și, în consecință, primește în dar felinarul corăbierului și posibilitatea de a conduce ambarcațiunea oriunde va dori, devenind astfel creatorul propriului destin: „Așa că, de vreme ce nu mai era nicio cale de întoarcere, am navigat cu corăbioara mai departe prin noapte, plutind pe apele întunecate." Călătoria inițiatică în lume echivalează cu un drum pe tărâmul morții, metafora navigării pe râu este o sugestie a faptului că experiența trăită este pentru personaj la fel de terifiantă ca una prin ținutul infernal. Pentru acesta catabaza reprezintă o moarte simbolică („corabia noastră plutea iute de tot și tăcut pe râu în jos"). Personajul este un inadaptat al lumii în care trăiește, așa cum sunt toate firile de artiști („Iar tu îmi pari a fi un poet, nu?"). Structura aparte a sufletului său de artist îl determină să vadă lumea în profunzimile ei, Hermann Hesse evidențiind în povestirea sa soarta aparte a creatorului de literatură. Eroul experimentează o îmbătrânire prematură și o moarte simbolică, căci o descoperire atât de importantă nu vine niciodată fără sacrificiu pentru cel nepregătit să i se reveleze adevărul destinului uman: „din oglinda neagră a apei privea spre mine o față cu trăsături aspre și ochi cenușii, o față bătrână, știutoare - eram eu însumi."

Cunoștințele de psihanaliză sunt aplicate de Hermann Hesse și în această povestire. Funcția compensatorie a inconștientului, ce se raportează prin opoziție la conștient, este reflectată de cele două cântece diferite, cel al personajului-narator și cel al corăbierului. Dacă în cântecul celui dintâi se reflectă bucuria râului care se grăbește spre finalul călătoriei, în cântecul bătrânului „mai frumos și mai plin de vigoare" este mărturisită ura râului față de orice barcă sau pod și sunt descrise apele verzi care leagănă „surâzător trupurile albe ale înecaților". Și viziunea asupra iubirii este diferită în cântecele celor doi. Frumusețea și puritatea sentimentului din versurile poetului contrastează cu imaginea mohorâtă a iubirii din cele ale corăbierului.

Visul despre zei părăsește registrul povestirilor obișnuite și pătrunde în cel al visului real. Datată 1914 (an în care debutează Primul Război Mondial) narațiunea surprinde cu deosebită fidelitate într-un limbaj metaforic *un vis* care descrie conflictul mondial și cauzele acestuia. Hermann Hesse observă cu deosebită acuratețe degradarea omenirii prin alungarea zeilor, gest necugetat care are drept consecință apariția războiului (simbolic redat prin apariția furtunii și a nopții) ce aduce cu sine distrugerea a tot ceea ce omul construise în secole de istorie. Templul Științei care adăpostea deopotrivă zei și oameni devine o ruină, ca și orașul în care se află: „am văzut jumătate de oraș în flăcări și cerul brăzdat de stâlpi de foc și vălătuci de fum. Oamenii uciși zăceau împrăștiați printre ruinele clădirilor, era liniște împrejur, astfel că puteam auzi vuietul mării de flăcări și, dincolo de acesta, țipete sălbatice de groază, ca și cum toate neamurile pământului s-ar fi ridicat într-un singur strigăt ori geamăt. *Lumea se sfârșește*, m-am gândit eu (…)". Totul are loc sub domnia zeului războiului, singurul care nu se lăsase alungat din templu. Naratorul întrevede un final aflat sub semnul renașterii prin revenirea acasă a vechilor zei, care odată fuseseră prigoniți. Povestirea lui Hermann Hesse nu este unică pentru generația din care scriitorul face parte. C.G. Jung, în cartea sa autobiografică *Amintiri, reflecții, viziuni*[4], face o descriere asemănătoare a unor viziuni ce anunțau declanșarea Primului Război Mondial,

[4] „Am fost brusc cuprins de o viziune copleșitoare: am văzut un potop monstruos care acoperea totul între Marea Nordului și Munții Alpi. Când am venit în Elveția, am văzut că munții au crescut din ce în ce mai sus pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că o catastrofă înfricoșătoare era în desfășurare. Am văzut valurile galbene puternice, prăbușirea civilizației și mii de trupuri înecate. Apoi, toată marea s-a transformat în sânge.", C.G. Jung, *Amintiri, reflecții, viziuni*, , Editura Humanitas, București, 2004.

cunoscutul psihanalist mărturisind totodată și faptul că, la momentul acela, a crezuse că a înnebunit.

În concluzie complexitatea creațiilor literare ale lui Hermann Hesse prefigurează direcția de evoluție a literaturii europene și atracția de mai târziu a scriitorilor către onirism.

BIBLIOGRAPHY

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele (Eseu despre imaginația mișcării)*, Editura Univers, București, 1997.

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Jung, C.G., *Amintiri, reflecții, viziuni*, Editura Humanitas, București, 2004.

Morogan, Elena Maria, *Mitologia nordică. Mituri și legende*, Editura Enciclopedică, București, 1992.

Hesse, Hermann, *Basme*, Editura Rao, București, 2014.

Hesse, Hermann, *Pe urmele visului*, Editura Rao, București, 2007.

Volker Michels, *Postfață*, în *Basme*, de Hermann Hesse, Editura Rao, București, 2014.

* Hermann Hesse, in *Britanica* written by The Editors of Encyclopaedia Britannica, https://www.britannica.com/biography/Hermann-Hesse

*Hermann Hesse. *Biographical*, in *The Nobel Prize*, https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1946/hesse/biographical/

FAILED SPEECH ACTS IN CÂNTĂREAȚA CHEALĂ (THE BALD SINGER) BY EUGÈNE IONESCO

Violeta Costea (Moț)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: This research focuses on the theory of speech acts, initiated and promoted by philosophers of language such as John Austin and John Searle in the mid-twentieth century. The aim of our paper is to highlight the presence of illocutionary acts in the simulated speech of the characters in the absurd dramatic text. Selected excerpts from Eugène Ionesco's piece „Cântăreața chealăˮ (“The Bald Singer”) allow us to identify the different types of illocutionary acts (representative, directive, commissive, expressive and declarative), whose conditions for success are often infringed. The condition of sincerity is almost annulled, Ionesco aiming to write a theatrical theater that would develop the theme of inefficient communication through language.

Keywords: speech acts, illocutionary acts, conditions of success, the theater of the absurd

1. Introducere. Teoria actelor de vorbire

Actele de vorbire au fost teoretizate începând cu jumătatea secolului al XX-lea și chiar puțin mai devreme (L. Wittgenstein 1922) de către filosofii școlii analitice precum John Austin, John Roger Searle, Herbert Paul Grice.

1.1. Lui John Langshaw Austin (1911-1960), profesor la Oxford, îi revine meritul de a fi formulat teoria actelor de vorbire, în conferințele susținute la Harvard în 1955 și publicate postum, în 1962, în cartea *How to Do Things with Words* (traducerea românească *Cum să faci lucruri cu vorbe*, 2005). Conform acestuia, limbajul înseamnă acțiune, în sensul în care vorbitorul intenționează să obțină, prin intermediul unor enunțuri, anumite schimbări în lume sau în conștiința receptorului. *Enunțurile performative* sunt cele prin care se produce un act, dar ulterior, în postulările lui, *afirmațiile descriptive* devin un caz particular al celor prin care se realizează acțiuni. Referindu-se la structura actului de limbaj, Austin distinge trei tipuri de acte: *locuționar*, realizat prin simplul fapt de „a spune ceva”, de a enunța, *ilocuționar,* care se realizează „în spunerea a ceva” și actul *perlocuționar* , categorie ce rezidă în efectul produs asupra interlocutorului, determinat să performeze o perlocuție:

> „Am distins astfel: actul locutoriu (și în interiorul lui: actele fonetic, fatic și retic), acela care are o semnificație; actul ilocutoriu, care are o anumită forță în spunerea a ceva, și actul perlocutoriu, prin care am numit obținerea unor efecte prin spunerea a ceva” (Austin 2005: 116).

De asemenea, el identifică cinci „clase de enunțuri, deosebite în funcție de forța lor ilocutorie” (ibidem:139): *verdictive* (Verdictives), *exercitive* (Exercitives), *promisive* (Commissives), *comportamentive* (Behabitives), *expozitive* (Expositives).

După Austin, pentru ca actele de limbaj să se poată realiza în mod eficient, ar fi necesară îndeplinirea unor *condiții de reușită*. El enumeră șase astfel de condiții, grupate în trei categorii:

A. condiții privind existența unei proceduri convenționale, unanim acceptate, cu un anumit efect convențional (1. în aplicarea procedurii, anumite persoane în anumite circumstanțe trebuie să enunțe anumite cuvinte; 2. persoanele și circumstanțele trebuie să fie potrivite pentru invocarea procedurii respective);

B. condiții privind execuția procedurii (3. procedura trebuie executată corect de către toți participanții; 4. procedura trebuie executată complet de către toți participanții);

C. condiții privind sinceritatea (5. participanții la procedură trebuie să nutrească efectiv gândurile și sentimentele cerute de ea și să aibă intenția de a se comporta în consecință; 6. participanții trebuie să se comporte în consecință).

Încălcarea uneia sau a mai multor condiții duce la apariția performativelor „nefericite". Prin „teoria nereușitelor (engl. infelicities)", Austin desemnează „teoria lucrurilor care pot fi greșite sau care se pot întâmpla prost cu ocazia unor astfel de enunțuri" (*ibidem*:33).

În textul piesei *Cântăreața chelă* vom descoperi astfel de acte de vorbire care eșuează din cauza neîndeplinirii condițiilor de reușită, fapt ce determină contradicțiile interne ale textelor, nonsensul, ce caracterizează expresia absurdului.

1.2. John Roger Searle (n. 1932), filosof american, studentul lui Austin, a dezvoltat teoria actelor de limbaj în lucrarea *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (1969). Pornind de la taxonomia actelor de limbaj propusă de J. Austin, Searle oferă propria alternativă, o clasificare a actelor ilocuționare, pe baza unui set de douăsprezece criterii de diferențiere, primele trei fiind considerate mai importante: *obiectivul actului* (scopul, ținta); *direcția relației de ajustare* sau potrivire între cuvinte și lume; *starea psihologică* exprimată în relație cu conținutul propozițional al enunțului. Pentru realizarea taxonomiei sale, J. Searle enumeră alte nouă criterii: intensitatea sau forța cu care scopul ilocuționar este prezentat, statutul interlocutorilor, interesele lor, relația cu ansamblul discursului, diferențele de conținut propozițional, statutul obligatoriu sau opțional al anumitor acte, diferența dintre actele dependente de existența unor instituții extralingvistice pentru realizarea lor și cele realizabile independent de acestea, existența sau inexistența unui verb performativ care să funcționeze ca verb ilocuționar, stilul de performare a actului ilocuționar.

Taxonomia „alternativă" propusă de J. Searle cuprinde cinci „categorii de bază ale actelor locuționare": acte reprezentative (asertive), directive, comisive (promisive), expresive, declarative.

Searle propune și el o serie de *condiții de reușită* în realizarea actelor ilocuționare:

1) *condiția de conținut propozițional* - izolează propoziția de restul actului de vorbire, vizează conținutul actului: aserțiune, solicitare, întrebare, sfat, promisiune etc.;

2) *condiția preliminară* - are în vedere informații privind cunoștințele, interesele sau intențiile locutorului;

3) *condiția de sinceritate* - se referă la starea psihologică a locutorului: credința/ convingerea că ceea ce afirmă este real, intenția de a realiza ceea ce promite, dorința de a schimba starea de lucruri atunci când ordonă etc.;

4) *condiția esențială* - marchează tipul de obligație pe care și-o asumă locutorul în procesul comunicării (în cazul promisiunii, ea exprimă angajamentul unei obligații de a îndeplini un anumit act) (Searle, 1969: 57-65).

1.3. Acte de vorbire indirecte

J. Searle a observat că nu toate enunțurile emise de locutori semnifică „exact și literal ceea ce spun” (Searle 1979: 30), iar sensul lor trebuie decodificat de către interlocutor prin raportarea la datele oferite de context. Exemplele sale sunt aluziile, insinuările, ironiile și metaforele. Acestea sunt acte de vorbire indirecte, încărcate cu două forțe ilocuționare, una a conținutului propozițional exprimat și alta a semnificației lui deturnate.

De exemplu, un act de vorbire precum „Vreau să o faci”, poate fi înțeles ca reprezentativ (asertiv), dar și ca directiv. De asemenea, un enunț de tipul „Poți să îmi dai sarea?” poate fi înțeles numai în mod excepțional ca o întrebare prin care se chestionează capacitatea fizică a interlocutorului de a realiza acțiunea de a da sarea, iar în mod obișnuit drept un act verdictiv de tipul cererii, prin care locutorul îi solicită indirect interlocutorului sarea. După Searle, un act de vorbire indirect presupune realizarea unui act ilocuționar primar, nonliteral, dar și a unuia secundar, care este literal.

1.4. Principiile comunicării

Herbert Paul Grice (1913-1988), filosof englez, este cunoscut pentru contribuția sa la dezvoltarea teoriei actelor de vorbire prin formularea principiului cooperării, a maximelor conversaționale și a implicaturii conversaționale.

În articolul ”Logic and Conversation” din 1975, filosoful Herbert Paul Grice formulează – în relație directă cu implicatura conversațională – principiul cooperării, conform căruia participanții la un schimb conversațional trebuie să își adecveze replicile, cel puțin până la un anumit punct, în funcție de intervenția antevorbitorului și de direcția acceptată a schimbului verbal în care s-au angajat. Paul Grice stabilește patru maxime sau categorii specifice conversației, care ar trebui să se armonizeze cu principiul cooperării: cantitatea, calitatea, relevanța și maniera (Quantity, Quality, Relation, Manner).

1.5. Actele de vorbire în ficțiune

Toma Pavel sintetizează în *Lumi ficționale* perspectivele asupra teoriei actelor de vorbire despre ficțiune (Pavel 1992: 28-29). În ciuda faptului că Searle opinează că actele de vorbire sunt relevante doar în comunicarea obișnuită, nu în ficțiune, unde consideră că sunt încălcate câteva dintre condițiile de reușită, Toma Pavel face evident faptul că discursul ficțional poate fi analizat prin prisma teoriei actelor de vorbire doar dacă, printr-un veritabil „joc de-a ce-ar fi”, pătrundem în universul ficțional al lumilor posibile multiple create de instanțele comunicării literare diverse care își asumă aici enunțarea.

2. Acte de vorbire eșuate în discursul absurd. Aplicații. Text suport: *Cântăreața chelă*

Primul text dramatic al autorului, opera *Cântăreața chelă* a fost scrisă în 1948, pe când dramaturgul avea 36 de ani, „aproape împotriva voinței lui” (Esslin 2009:124). Încercând să învețe limba engleză după metoda Assimil, Ionesco a avut revelația limbajului lipsit de semnificații, invadat de clișee și truisme, o formă lipsită de conținut. Titlul inițial a fost *Englezește fără profesor,* apoi *Ora de engleză*, iar în final, în timpul unor repetiții, greșeala unui actor l-a convins pe autor că cel mai potrivit ar fi să își intituleze creația *Cântăreața chelă* (*La cantatrice chauve*).

Nicolae Balotă (Balotă 1971: 421) identifică o „structură babilonică” în dialogurile din teatrul ionescian, realizată prin suprapunerea unor elemente diverse: clișee verbale, observații banale, fraze preluate din manuale de conversație, calambururi, proverbe și zicale modificate, fragmente stereotipe, frânturi de conversații auzite pe stradă, anunțuri absurde.

Fragmentele selectate din *Cântăreața cheală* de Ionesco pun în evidență o temă preferată a autorului, deriziunea limbajului. Ineficiența comunicării este demonstrată în fiecare scenă, replicile personajelor constituindu-se din acte de vorbire eșuate, care încalcă principiile comunicării și condițiile de reușită ale actelor de limbaj. Cititorul/spectatorul confruntat cu o astfel de piesă realizează mutația produsă între teatrul clasic și cel absurd, deoarece lumile posibile încorporate aici sunt mimetice, paradoxale, lipsite de omogenitate.

Actele de vorbire predominante sunt expresivele. Se observă o gradare a valorii lor ilocuționare. La început tonul este neutru, apoi apar emoții mimate, ușoara iritare, urmată de instalarea unor stări de spirit negative: furie și urlete, mânie, ostilitate, încărcate de forță perlocuționară.

Se observă, de asemenea, încălcarea logicii naturale prin pseudologică sau excesul de logică. Componenta expresivă a comunicării ar trebui să susțină calitatea profund umană a actanților, dar Ionesco face din personajele sale niște ființe reificate, obiectualizate. Ghidul de conversație al limbii engleze, textul-sursă, nu este o operă transmițătoare de stări afective, ci un instrument lingvistic neutru, fapt ce nu poate duce decât la o operă absurdă cu un astfel de background preliminar.

Spațiul alocat lucrării de față nu permite decât prezentarea câtorva exemple din textul piesei pentru fiecare dintre actele de vorbire analizate, însă opera abundă în acte de vorbire eșuate.

2.1. Acte locuționare, ilocuționare, perlocuționare

În fragmentul următor, domnul și doamna Smith conversează despre dificultățile practicării meseriei de comis-voiajor de către personajele numite Bobby Watson:

„DOMNUL SMITH: Toți Bobby Watsonii sunt comis-voiajori.
DOAMNA SMITH: Grea meserie! Și totuși ies bani frumoși.
DOMNUL SMITH: Da, când nu e concurență.
DOAMNA SMITH: Și când nu-i concurență?
DOMNUL SMITH: Marțea, joia și marțea.
DOAMNA SMITH: Oho! Trei zile pe săptămână? Și ce face Bobby Watson atunci?
DOMNUL SMITH: Se odihnește, doarme.
DOAMNA SMITH: Păi de ce nu lucrează în astea trei zile, dacă tot nu-i concurență?
DOMNUL SMITH: De unde vrei să le știu eu pe toate? Nu pot să răspund la toate întrebările tale idioate.
DOAMNA SMITH, *ofensată*: Spui asta ca să mă jignești?
DOMNUL SMITH, *zâmbind larg*: Știi bine că nu. […]
DOAMNA SMITH: Pe mine asta mă lasă rece! Dar dacă o spui ca să mă scoți din sărite, să știi că... nu-mi plac deloc glumele-astea, știi foarte bine!
Aruncă ciorapii cât colo și-și arată dinții. Se ridică" (Ionesco 2010: 13,14).

Fragmentul selectat este un exemplu de utilizare familiară a limbii, o secvență conversațională de tip familiar, curent de comunicare orală, dialogică, în care participanții își asumă liber rolul de emițător (Levinson 1983: 284-285). Conversația se creează continuu, prin interacțiune, pe baza decodării adecvate a mesajelor transmise, este inerent contextuală și structurată într-o succesiune de intervenții alternative ale participanților (Ionescu-

Ruxăndoiu1995:29-31). Soții Smith vehiculează enunțuri lipsite de sens, ridicole prin evidența lor, prin care se atrage atenția asupra banalității comunicării. Actele de vorbire puse în scenă demonstrează eșecul lamentabil al utilizării limbajului. Precizarea autorului – *ofensată* – din didascalii susține forța perlocuționară a actului verbal, evidențiind efectul pe care îl are asupra doamnei Smith replica anterioară a soțului ei. Calificându-i o interogație drept *idioată,* acesta intenționează să își jignească soția capabilă să adreseze întrebări stupide. Replica domnului Smith evidențiază forța ilocuționară a mesajului. Se observă în fragmentul selectat existența unui crescendo, desemnând acumularea unor noi semnificații ale actului de vorbire. Schimbul de replici începe printr-o simplă constatare (forța locuționară): „Toți Bobby Watsonii sunt comis voiajori". Apoi se rostesc replici încărcate de o anume intenționalitate: „Oho, trei zile pe săptămână?", „De unde vrei să le știu eu pe toate?" (forța ilocuționară). În final, soția izbucnește ofensată : „Spui asta ca să mă jignești?" și chiar acționează în virtutea emoției negative pe care o experimentează: „*Aruncă ciorapii cât colo și-și arată dinții"* (forța perlocuționară a mesajului).

2.2. Acte reprezentative (asertive)

Actele reprezentative au ca scop ilocuționar descrierea unei stări de lucruri de adevărul căreia locutorul este convins. Direcția de ajustare/potrivire este dinspre cuvânt spre lume, cuvintele fiind conforme cu lumea pe care o descriu, starea psihologică este credința sau convingerea, aceasta fiind și condiția de sinceritate. Marca de conținut propozițional este o propoziție. Din categoria actelor reprezentative fac parte și enunțurile în care locutorul se prezintă sau spune o narațiune. În teatrul absurdului, schimburile de replici simulează comunicarea, dar aceasta este superfluă, nesemnificativă ori contradictorie.

Un schimb verbal eșuat realizat preponderent prin acte reprezentative este cel în care soții Smith discută despre anunțul din ziar cu privire la decesul personajului Bobby Watson.

„DOMNUL SMITH, *cufundat mai departe în ziarul lui*: Ia te uită, scrie c-a murit Bobby Watson.

DOAMNA SMITH: Doamne, săracul, când a murit?

DOMNUL SMITH: Ce te miri așa? Doar știai. A murit acum doi ani. Am fost la înmormântarea lui acum un an și jumătate, tu nu-ți aduci aminte?

DOAMNA SMITH: Sigur că-mi aduc aminte. Mi-am amintit imediat, dar nu înțeleg de ce-ai fost tu așa surprins c-ai văzut asta în ziar.

DOMNUL SMITH: Nu scrie în ziar. Au trecut deja trei ani de când am vorbit despre decesul lui. Mi-am amintit prin asociație de idei!" (*ibidem*: 11).

Replicile contradictorii despre înmormântarea lui Bobby Watson subminează caracterul veridic al asertiunii. Actanții, convinși de adevărul spuselor lor, se angajează într-un dialog prin care vor să își impună perspectiva cu privire la starea de lucruri evocată, dar afirmațiile lor se contrazic de la o replică la alta. În actele reprezentative convingerea este starea psihologică ce-i definește pe participanții la dialog. Prin sintagmele „Ce te miri așa?", „Doar știai", „ (...) nu-ți aduci aminte?", „Mi-am amintit", domnul Smith pare să îndeplinească această condiție de reușită privind sinceritatea actului de vorbire. La fel și doamna Smith, pare a fi convinsă de adevăr: „Sigur că îmi aduc aminte". Dar ceea ce spun cei doi în continuare subminează această condiție, afirmațiile lor neputând fi evaluate conform criteriului adevărat/fals. Succesiunea replicilor cuprinde contradicții evidente: Domnul Smith spune că află din ziar că a murit Bobby Watson, pentru ca mai apoi să spună că știa deja; Doamna Smith se arată surprinsă și afectată de această

veste, dar ulterior se contrazice, afirmând că știa și că nu înțelege surprinderea soțului. Scena creează perplexitate prin nonsensul ei, neputând asocia convingerea actanților cu un așa-zis adevăr al afirmațiilor cerut de actul de vorbire reprezentativ.

Încălcarea condiției de sinceritate, ce atrage după sine compromiterea actelor de vorbire este observabilă frecvent în piesă. Ea poate fi evidențiată în următoarele dialoguri:

„MARY: Doamna și domnul Martin, invitații dumneavoastră, sunt la ușă. Mă așteptau. N-au îndrăznit să intre singuri. Astă-seară trebuiau să cineze cu dumneavoastră.

DOAMNA SMITH: Ah, da. Îi așteptam. Ne era foame. Când am văzut că nu mai vin, era cât pe ce să mâncăm fără ei. N-am pus nimic în gură toată ziua (n.n. serviseră masa cu puțin timp înainte). N-ar fi trebuit să pleci! [...]

DOAMNA SMITH: Dragă Mary, deschide ușa, te rog, și poftește-i pe domnul și doamna Martin. Noi ne îmbrăcăm imediat. [...]

Doamna și Domnul Smith intră prin dreapta; nicio schimbare în îmbrăcăminte**.**

DOAMNA SMITH: Bună seara, dragi prieteni! Iertați-ne că v-am făcut s-așteptați atâta. Ne-am gândit că trebuie să vă acordăm onorurile la care aveți tot dreptul și, imediat ce-am aflat că binevoiți să ne faceți plăcerea de-a veni neanunțați, ne-am grăbit să ne îmbrăcăm în hainele de gală" (ibidem: 15).

Textul de mai sus abundă în contradicții, ce susțin încălcarea condiției de sinceritate. În aparență, structura interacțională selectată respectă un model integrativ, ce înglobează mișcări interacționale ca oferta și satisfacerea ei, căci interlocutorii par a-și adecva replicile la intervențiile antevorbitorilor. În fond însă, schimbul de replici este marcat de contradicții. Doamna Smith recunoaște în replica adresată lui Mary faptul că vizita soților Martin era așteptată, pentru ca mai apoi să se refere la această sosire ca la un eveniment neanunțat. Deși soții Smith cinaseră deja, ei afirmă cu toată convingerea că nu au mâncat înainte de venirea oaspeților, iar intenția exprimată de a se îmbrăca în haine de gală pentru primirea oaspeților este contrazisă de indicația autorului referitoare la vestimentație: „nicio schimbare în îmbrăcăminte".

2.3. Acte directive

Actele directive au drept scop ilocuționar intenția locutorului de a-l determina pe interlocutor să realizeze o acțiune viitoare. Direcția de ajustare este dinspre lume spre cuvinte, starea psihologică este dorința sau voința locutorului, ce corespunde condiției de sinceritate, iar conținutul propozițional exprimă ceea ce urmează să facă interlocutorul. *Cântăreața cheală* conține multe acte directive: adresări directe, cereri, solicitări, rugăminți, indicații, ordine. Mărcile lingvistice utilizate pentru exprimarea directivelor sunt verbele la modul imperativ, interjecțiile, substantivele în cazul vocativ. În primul exemplu selectat exclamațiile lipsite de politețe ale menajerei față de musafiri sunt complet inadecvate situației de comunicare în care se află, nerespectând raportul de superioritate-inferioritate în performarea actelor directive:

„MARY (n.n. către soții Martin): La ora asta se vine! Nu-i politicos să-ntârzii. Trebuie să vii la timp. Ați priceput? Acum, că tot ați venit, luați loc și așteptați. *(Iese*.)" (ibidem: 15).

Replica ei conține directive exprimate lingvistic prin interogații („La ora asta se vine!", „Ați priceput?"), precum și prin imperative („luați loc și așteptați").

Un alt exemplu de schimb verbal cu frecvente acte directive este scena VII, care precedă sosirea căpitanului de pompieri în casa familiei Smith:

„DOMNUL SMITH: Ia te uită, sună.

DOAMNA SMITH: Trebuie să fie cineva. Mă duc să văd. *(Se duce să vadă. Deschide ușa*

și revine.) Nimeni. *(Se așază la loc.)*[...]

DOMNUL SMITH: Ia te uită, sună.

DOAMNA SMITH: Trebuie să fie cineva. Mă duc să văd. (*Se duce să vadă. Deschide ușa*

și revine.) Nimeni. (*Revine la locul ei*.)[...]

DOMNUL SMITH: Ia te uită, sună.

DOAMNA SMITH: Eu nu mai deschid.[...]

DOAMNA SMITH: Bine, mă duc să văd, ca să nu zici că sunt încăpățânată. Dar ai să vezi că nu-i nimeni! (*Se duce să vadă. Deschide ușa și o închide la loc*.) Poftim, nu-i nimeni. Revine la locul ei.[...]

DOMNUL SMTTH: Ia te uită**,** sună. Trebuie să fie cineva.

DOAMNA SMITH, *care face o criză de furie:* Nu mă mai trimite să deschid. Ai văzut că m-am

dus degeaba. Experiența ne demonstrează că atunci când se-aude soneria nu-i nimeni.

DOAMNA MARTIN: Nimeni. Niciodată" (*ibidem*: 15).

Sintagma *„*Ia te uită*"* marchează ocurența unui act directiv. Ea se repetă de patru ori în textul selectat, fiind expresia unui act ilocuționar indirect, ce comunică intenția enunțiatorului de a-l determina pe enunțiatar să realizeze o acțiune viitoare. Condițiile de reușită sunt satisfăcute, chiar dacă domnul Smith nu se adresează în mod specific soției sale, câtă vreme lucrurile sunt considerate a fi în ordinea lor naturală – dacă se aude soneria înseamnă că este cineva la ușă. Soția merge să deschidă în primele trei ocazii, semn că actul ilocuționar a produs un efect perlocuționar. Când logica devine absurdă („E adevărat în teorie. În realitate lucrurile stau altfel" și „Experiența ne demonstrează că atunci când se-aude soneria nu-i nimeni. DOAMNA MARTIN: Nimeni. Niciodată") atunci actul de vorbire directiv își pierde forța ilocuționară și nu mai poate determina o perlocuție – doamna Smith refuză să meargă la ușă pentru a o deschide, hotărâtă fiind în decizia ei.

2.4. Acte comisive

Actele comisive au ca scop ilocuționar obligația locutorului, asumarea angajamentului de a realiza o acțiune viitoare. Direcția de ajustare este dinspre lume înspre cuvânt, starea psihologică este intenția vorbitorului și corespunde condiției de sinceritate. Conținutul propozițional este reprezentat de acțiunea ulterioară a locutorului.

În *Cântăreața cheală* actele comisive au o frecvență redusă. Oferim unul din cele câteva exemple:

„DOMNUL SMITH: [...] *(O cuprinde de talie şi o îmbrăţişează.)* Ce pereche ridicolă de bătrâni îndrăgostiţi suntem şi noi! Hai să stingem lumina şi să facem nani!" *(ibidem:* 14).

Această replică a domnului Smith încheie un schimb tensionat de replici în cadrul cuplului și transmite intenția locutorului de aplanare a conflictului iscat în scena I. Mărcile de forță ilocuționară sunt interjecția *hai* și verbele la conjunctiv *să stingem, să facem*. Acești marcatori lingvistici ai forței ilocuționare sunt însoțiți de cei paralingvistici prezenți în indicațiile autorului: gesturile, tonul vocii, intonația *(„O cuprinde de talie şi o îmbrăţişează.”)*.

2.5. Acte expresive

Scopul ilocuționar al actelor expresive este exprimarea unei stări psihologice, a unei emoții, atitudini, stări de spirit a locutorului. În cazul lor nu există direcție de ajustare, starea psihologică este diferită în funcție de act, iar conținutul propozițional este o acțiune sau proprietate a interlocutorilor.

Se pare că ele sunt actele cel mai bine reprezentate în această piesă, însă în varianta mimetică, de unde și absurdul textului, deoarece este evidentă inadecvarea între stările de spirit, atitudinile, emoțiile indicate în didascalii sau prin actul de vorbire propriu-zis și lipsa de sinceritate a personajelor (condiția de sinceritate a lui Searle este deseori grav încălcată).

În primul act colocutorii își exprimă în mod repetat regretul cu privire la decesul personajului Bobby Watson și strania admirație față de cadavrul acestuia:

> „DOAMNA SMITH: Doamne, săracul, când a murit? [...]
> DOAMNA SMITH: Păcat! Era aşa bine conservat.
> DOMNUL SMITH: Era cel mai frumos cadavru din Marea Britanie! Nu-şi arăta deloc vârsta. Săracul Bobby, murise de patru ani şi tot mai era cald. Un adevărat cadavru viu. Şi ce vesel era!
> DOAMNA SMITH: Săraca Bobby.
> DOMNUL SMITH: Vrei să zici săracul Bobby” (ibidem: 11).

Succesiunea acestor replici transmite emoții simulate prin utilizarea exclamațiilor care sunt totodată și sursă a umorului negru. După calificativul *săracul/săraca,* asociat în manieră ambiguă și formală mai întâi domnului, apoi doamnei Bobby Watson, expresie a compasiunii superficiale, locutorul face asocieri aberante în descrierea particularităților unei ființe lipsite de viață. Marcatorii lingvistici ai actelor expresive denotă o atitudine neverosimilă de regret nu pentru pierderea domnului Watson, ci pentru pierderea cadavrului său odată cu înhumarea. Cadavrului i se suprapun caracteristici absurde precum*: bine conservat, cel mai frumos, cald, viu, vesel.* Toată această risipă de mijloace expresive este paradoxală prin maniera de raportare a actanților la subiectul conversației. Tot textul conține numeroase alte exemple de acte de vorbire expresive marcate de incoerență și care demonstrează efectele utilizării superficiale a limbajului.

În scena IV, cea în care amnezicii soți Martin dialoghează îndelung înainte de a-și recunoaște reciproc identitatea, valoarea ilocuționară a exclamațiilor celor doi actanți (*Elizabeth, te-am regăsit!* și *Donald, tu eşti, darling!)* ar trebui să fie puternică, iar starea psihologică să fie bucuria, pe când didascaliile - „se ridică încet”, „fără să se grăbească”, „se ridică, la rândul ei, foarte încet”; „cu aceeași voce tărăgănată, monotonă, vag cântătoare”, „se apropie... fără să se grăbească”, „se îmbrățișează fără vreo expresie” (ibidem: 20) - lasă să se înțeleagă faptul că emoția regăsirii transpusă în cuvinte este mimată și deloc conformă cu ceea ce ar trebui să presupună acel context. Marcator paralingvistic, tonul pe care se rostesc replicile este în flagrantă contradicție cu componenta verbală a comunicării.

2.6. Principiile comunicării

Teatrul ionescian parodiază principiul comunicării prin excesul de logică. Adesea, personajele recurg la argumente pseudo-logice pentru a-și susține aserțiunile aberante. Universul discursului dramatic creat de E Ionesco devine, cu fiecare nouă replică, tot mai fragil, gata să se dezintegreze în finalul operei.

Identificăm în piesă diverse modalități de sfidare a logicii, precum falsele analogii sau falsul nonsens, ca în replica domnului Smith:

> „Nu pricep un lucru. De ce în ziar, la rubrica de stare civilă, se trece întotdeauna vârsta persoanelor decedate și niciodată vârsta nou-născuților? E absurd" (*ibidem*:10).

Un exemplu de schimb verbal ineficient, în care se încalcă principiul cooperării și maximele conversaționale formulate de Paul Grice este următorul, selectat din scena VIII a piesei *Cântăreața chelă*:

> „DOAMNA SMITH, Pompierului: Încă una, căpitane. (...) Vă implor.
> POMPIERUL: Fie.
> DOMNUL SMITH, la urechea doamnei Martin: A acceptat! Iar o să ne plictisim.
> DOAMNA MARTIN: Fir-ar să fie!
> DOAMNA SMITH: Ghinion. Am exagerat cu politețea.
> POMPIERUL: Guturaiul. <Cumnatul meu avea un văr primar din partea tatălui, al cărui unchi din partea mamei avea un cumnat al cărui bunic din partea tatălui se recăsătorise cu o tânără din partea locului, al cărei frate întâlnise într-una din călătoriile lui o fată de care se îndrăgostise până peste urechi și cu care a avut un fiu care s-a însurat cu o farmacistă curajoasă, nimeni alta decât nepoata unui șef de cart anonim din marina britanică, al cărui tată adoptiv avea o mătușă care vorbea spaniola la perfecție și era, poate, una dintre nepoatele unui inginer mort în tinerețe, la rândul lui nepotul unui podgorean ale cărui vii dădeau un vin mediocru, dar care avea un verișor, om la casa lui, plutonier, al cărui fiu luase de nevastă pe-o tânără tare drăguță, divorțată, al cărei prim soț era fiul unui sincer patriot care a știut să-i bage în cap uneia din fiicele lui pofta de căpătuială, iar ea a luat de bărbat un vânător care-l cunoscuse pe Rotschild, și al cărui frate, după ce-a schimbat mai multe meserii, s-a însurat și a avut o fată al cărei străbunic era sfrijit și purta niște ochelari primiți de la un văr de-al lui, cumnatul unui portughez, fiul natural al unui morar, nu prea sărac, al cărui frate de lapte luase de nevastă pe fiica unui fost medic de țară, la rândul lui frate de lapte cu fiul unui lăptar, el însuși fiul natural al unui alt medic de țară, însurat de trei ori la rând, a cărui a treia soție...>" (ibidem: 37-38).

În fragmentul selectat, principiul cooperării comunicative este încălcat sistematic, precum și cele patru maxime conversaționale enunțate de Grice: maxima cantității, maxima calității, maxima relevanței și maxima de mod.

Maxima cantității se referă la cantitatea de informație necesară, așa încât contribuția locutorului să conțină exact atâta informație câtă se cere într-un schimb conversațional eficient, nici mai multă, nici mai puțină. În ciuda faptului că dialogul transmite multe informații, iar structura sintactică este corectă, asigurând coeziunea, semnificația este deturnată în incoerență, actul de comunicare fiind ineficient. Excesul de informație oferit de către pompier îi derutează pe ceilalți participanți la actul de comunicare, blocându-le înțelegerea.

Maxima calităţii are în vedere veridicitatea aserţiunilor formulate în timpul schimbului conversaţional. Locutorul ar trebui să afirme, conform lui Grice, doar ceea ce are convingerea că este adevărat şi poate fi dovedit ca adevărat. Această categorie este transgresată în mod evident, toate personajele enumerate de către pompier în micronaraţiunea lui, neexistând decât prin profesia lor, în absenţa altor elemente care să le confere o identitate precisă. În plus, actantul nu ezită să introducă în discursul său informaţii incerte, utilizând adverbul „poate", marca aproximării: „era, poate, una dintre nepoatele unui inginer mort în tinereţe" (*ibidem*: 37).

Maxima relevanţei (*de relaţie sau de pertinenţă*) este formulată succint: "Be relevant!"(Grice 1975:46). În *Cântăreaţa cheală* este frecvent încălcată această categorie, piesa de teatru având aspectul unui puzzle cu piesele împrăştiate, replicile succesive fiind adesea izolate, fiecare locutor în timpul intervenţiei proprii schimbând direcţia desfăşurării dialogului, ca în fragmentul selectat din scena XI prin realizarea unei succesiuni de replici fără nicio legătură între ele, în care colocutorii nu respectă oferta de dialog şi nu emit aserţiuni adecvate schimbului verbal în care sunt angrenaţi:

„DOAMNA SMITH: Unchiul meu trăieşte la ţară, dar asta nu-i treaba moaşei.

DOMNUL MARTIN: Hârtia e pentru scris, pisica e pentru şoarece. Brânza e pentru zgâriat.

DOAMNA SMITH: Automobilul merge foarte repede, dar bucătăreasa găteşte mult mai bine.

DOMNUL SMITH: Nu fiţi fazani, pupaţi-l mai bine pe complotist" (*ibidem*: 45).

Maxima de mod vizează modul în care se spune ceva şi are în vedere claritatea enunţării, opusă prolixităţii şi ambiguităţii discursive. Textul cu povestirea pompierului redat anterior este marcat de ambiguitate şi prolixitate, profesiile, gradele de rudenie şi caracteristicile personajelor enumerate asamblându-se într-un angrenaj greu de imaginat, consecinţa fiind pierderea atenţiei ascultătorilor şi lipsa de înţelegere. Astfel, în naraţiunea pompierului, se succed nume de profesii precum: farmacistă, şef de cart, inginer, podgorean, plutonier, vânător, morar, medic, lăptar. Gradele de rudenie amalgamate până la pierderea şirului logic sunt: cumnat, văr primar, tată, tată adoptiv, mamă, unchi, mătuşă, frate, frate de lapte[1], fiu, fiică, nepoată, nepot, verişor, nevastă, prim soţ, a treia soţie. Lor li se alătură aleatoriu caracteristici fizice sau morale, în asociaţii inedite: farmacistă curajoasă, şef de cart anonim, inginer „ mort în tinereţe", plutonier „om la casa lui", morar „nu prea sărac".

Concluzii

Prin universul său dramatic, E. Ionesco a avertizat cu privire la ineficienţa comunicării interumane, atunci când şabloanele sunt preferate rostirii autentice, iar formele suprimă sensul. Din perspectivă pragmatică, teoria actelor de vorbire oferă suportul necesar pentru a demonstra eşecul unei comunicări ce încalcă flagrant condiţiile de reuşită.

Transgresarea maximelor conversaţionale şi a principiului cooperării transmite ideea obsedantă a teatrului ionescian: imposibilitatea comunicării prin limbaj.

BIBLIOGRAPHY

Referinţe:

[1] Fraţi de lapte = copii care au supt la aceeaşi doică, cf DEX, 1996: 397

Ionesco, Eugéne, 2010, *Cântăreața cheală; Lecția; Scaunele; Regele moare*, traducere de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas.

Bibliografie:

Austin, John, 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Editura Paralela 45, Pitești

Balotă, Nicolae, 1971, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers.

Dicționarul explicativ al limbii române, 1996, ediția a II-a, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan", coordonatori: acad. Ion Coteanu, dr. Luiza Seche, dr. Mircea Seche, București, Editura Univers Enciclopedic.

Esslin, Martin, 2009, *Teatrul absurdului*, traducere de Nelega Alina, București, Editura Unitext.

Grice, Herbert Paul, 1975, "Logic and Conversation" în *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, editat de Peter Cole și Jerry L. Morgan, New York: Academic Press

Ionescu-Ruxăndoiu, L, 1995, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite,* București, Editura All.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 2016, *Les actes de langage dans le discours - Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin.

Levinson, S. C., 1983, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Moeschler, Jacques, Reboul, Arme, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică,* Cluj, Editura Echinox.

Munteanu, Romul, 1989, *Farsa tragică*, București, Editura Univers

Parpală, Emilia, 2009, *Comunicarea verbală*, Craiova, Universitaria.

Pavel, Toma, 1992, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociornița, București, Editura Minerva.

Searle, John Roger, 1969, *Speech Acts,* Cambridge, Cambridge University Press

Searle, John Roger, 1979, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts,* Cambridge, Cambridge University Press

BORDER - A GEOGRAPHICAL ILLUSION

Felicia Mich
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The historical past of these marginal geographical regions (The Danube, its islands, Dobrogea, Banat or Bessarabia) proves us that they have got a different aspect, due to the cultural mosaic of the population. These areas are spectacular and attractive because they are essentially syncretic, between historical, geographical and ethnical spaces, with a different physiognomy and different civilisation patterns.

Keywords: border, margin, imaginary, fiction, cultural mosaic.

Noțiunea de **margine** își are originea în etimonul latin *margo, -inis* și este definită de Dicționarul Explicativ al limbii române ca loc unde se termină o suprafață, un capăt, o extremitate sau o limită. Același dicționar propune sinonimele hotar, frontieră sau periferie care desemnează un spațiu sau o linie de demarcație ce are menirea de a despărți două teritorii unul de celălalt.

De-a lungul secolelor istoria ne-a demonstrat că teritoriul nu e stabilit o dată pentru totdeauna, ci este într-o continuă metamorfoză. Timpul, istoria, dar și geografia sunt mereu în mișcare pentru o mai bună așezare a omului la dimensiunea spațiului. Așadar, schimbarea liniilor de demarcație a unei zone implică un exercițiu de remodelare a peisajului pentru ca omul să se simtă cât mai confortabil. Confortabil înseamnă și deschis, deoarece omul trebuie să se simtă liber pentru a putea accede la liniște, prosperitate și securitate.

Frontierele nu ne închid, Romanița Constantinescu spune că ele, granițele, nu sunt „*sit*, ci *situație,* orice teritoriu devine modelabil – nimic ferm, stabil, solid –, el poate fi discutat, depășit”[1]. Prin urmare oamenii trebuie să țină pasul cu schimbările geopolitice, pentru ca lumea lor să nu se închidă. Teritoriul, locul căruia îi aparținem și în care ne mișcăm, este maleabil și nu exsită numai în interiorul frontierelor, ci se află și în afara lor.

Spațiul omului este un obiect construit și imaginat este un proiect în dezvoltare care cere implicații, eforturi și asumare pentru a crea lumi deschise. În consecință, dincolo de frontieră există o vecinătate prietenoasă cu are avem afinități. Pe acestea din urmă le descoperim prin fenomene de cooperare și de schimb, care ne ajută să înțelegem că lumea în care trăim este mult mai mare și mai complexă decât cunoaștem din atlase. Prin urmare, frontiera nu ne mărginește, ci oamenii se mărginesc, se închid, atunci când refuză colaborarea între ei și vecinătatea lor.

Trecutul istoric al acestor arealuri geografice de margine ne dovedește că ele au căpătat un aspect distinct datorită mozaicului cultural care îl populează. Spectaculosul și atractivitatea lor vine din însușirea esențială de a fi arii sincretice, la interferența unor spații istorico-geografice și etnice cu fizionomie distinctă, ba chiar la intâlnirea unor modele civilizaționale diferite. Astfel, în aceste spații de margine: Dunărea și insulele sale, Dobrogea, Banatul sau Basarabia, cultura și

[1] Romanița Constantinescu, Pași pe graniță, Editura Polirom, 2009, p.8.

literatura română vin în strâns contact, prin influențe și transmiteri biunivoce, cu importante și productive zone de cultură europeană respectiv: Levantul și lumea balcanică, Europa Centrală cu creuzetul său cultural, lumea și spiritualitatea slavă.

Datorită așezării spațiilor de margine pe harta geografică, ele au dobândit un profil social și cultural deosebit și, în aceeași măsură, au impus tipologii umane și literare proprii. Prin intermediul ficțiunii literatura a conservat aceste toposuri de la extremitatea geografică a arealului românesc, îndeosebi provinciile revenite în componența statului român în epoca modernă, adică după Războiul de Independență, fie sub formă literar ficțională (proză sau lirică), fie sub forma literaturii de călătorie, memorialisticii sau a reportajului literar.

Imaginarul frontierei nu este mai puțin fascinant decât istoria frontierei. El creează fantasme și proiecții care chiar dacă nu schimbă lumea cum o fac războaiele sau tratatele politice, nu rămâne ”neputincios” sau insignifiant pentru memoria colectivă.

Gaston Bachelard, un fin filosof al imaginației, analist al psihicului uman și al literaturii, a abordat în diverse studii spațiul imaginar despre care spunea că nu poate rămâne indiferent, ci el este trăit „este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată pătinirea imaginației. Mai precis spus, acest spațiu atrage aproape întotdeauna”.[2] Așadar imaginea frontierei are o proiecție încărată de fantasmele, proiectele, speranțele și temerile noastre. Mai mult de atât, dacă spațiul imaginar este în continuă mișcare și formare, în stare mereu născândă, mereu intim și mereu novator deoarece trecutul, prezentul și viitorul îi conferă dinamici diferite, la fel și spațiul de margine este mereu încărcat cu valori diferite datorită istoriei, timpului și poziției noastre față de lume.

Frontiera nu apare ca un contur ferm care leagă totul, ci ea este mobilă, este un resort care se poate mării sau micșora, după caz, arătând caracterul artificial, arbitrar și istoric situat al marginii. Lumea posibilă a imaginarului este unicul univers în care noi putem fi absolut siguri de ceva, iar restul lucrurilor rămânând la nivelul de relativitate.

Literatura construiește acest timp și spațiu fictiv în care așteptările noastre sunt mai reale decât însăși realitatea imediată. Locotenentul Ragaiac al lui Gib. I. Mihăescu își crează o asemenea fantasmă a idealului feminin, în care imaginarul său construiește o rusoaica ”adevărată”, ca o sinteză al tuturor experiențelor exterioare și interioare trăite până acum de către personaj. Rusoaica nu este Niculina, Marusea sau Valia, ele reprezintă doar schițe ale rusoaicei adevărate care trebuie să vină de peste Nistru.

O interpretare a acestui tip de realitate plăsmuită ne-o oferă Maurice Blanchot care spune că cineva care este „fascinat nu vede nici un obiect real, nici o figură reală, căci ceea ce vede nu aparține lumii realității, ci mediului nedeterminat al fascinației”[3]. Fascinația este *sine-qua-non* legată de prezența neutră, impersonală, nedeterminată, de cineva fără figură. Este suficient ca Ragaiac să păstreze o anumită distanță față de realitate, față de subiect și obiectul perceput, pentru ca irealitatea să continue să-și exercite fascinația, ca străin.

Proiecția noastră imaginară este prin excelență, atrăgătore, fascinantă: ea apare ca o lumină pe care nu o vedem dar cu atât ne atrage mai mult cu cât ea este mai departe. Femeia ideală a lui Ragaiac trebuie să rămână necunoscută, să nu apară niciodată altfel decât prin imagine, prin lectură, prin vis „cea născută din dorință și vis, ascunsă în propria sa absență și în misterul acelui departe pe care îl poartă cu sine, imagine înșelătoare, dar cu atât mai seducătoare, sub vălurile ce o acoperă” [4]. Experiența locotenentului Ragaiac nu poate avea loc decât într-un

[2] Gaston Bachelard, *Poetica Spațiului,* Editura Paralela 45, București, 2005, p.30.
[3] Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980, p.27.
[4] Aurel Sasu în *Dicționar esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000,, pg.519.

teritoriu de margine, la limita dintre real şi imaginar, spaţiul perfect pentru ca memoria individuală să reconstruiască obsesii dintre cele mai diferite, în cazul acesta, una erotică. Graniţa de pe Nistru, fluviul care desparte două lumi diferite – europeană de cea slavă – nu e doar hotar politic, ci şi sufletesc pentru tânărul locotenent Ragaiac care este trimis aici, pe graniţa Basarabiei româneşti ineterbelice.

Rusoaica ne demonstrează că lumile cele mai îndepărtate se pot atinge, fără să se amestece, să se uniformizeze, ele rămân la stadiul de **feerie geografică**, adică teritoriu real, dar populat de plăsmuiri şi năluciri alimentate de imaginaţia şi fascinaţia noastră despre celălalt.

Literatura reconstruieşte timpul şi spaţiul prin lentila evocatoare a imaginaţiei, toposurile reale sunt multiplicate în infinite variante, după bunul plac al fanteziei creatoare. Exoticul frontierei face ca diferenţele să devină suportabile, ba mai mult, să îl descoperim pe celalalt ca prezenţă prietenoasă.

Fiecare spaţiu îşi determină propriul tip de acţiune şi chiar gen, aşadar există spaţii de frontieră, reale, care au căpăta în timp valoare mitică. Insula Ada-Kaleh sau raiul turcesc o dată cu dispariţia ei sub lacul de acumulare al Hidrocentralei Porţile de Fier I, înfăţişează fabuloase legende şi basme despre prinţul Şamanaid Mischin Baba, în romanul lui Ilie Sălceanu *Ada-Kaleh roman de dragoste.* La fel şi descrierea romanească a *Bibliotecarului Infernului* de Constantin Severin aduce în prim plan o bibliotecă magică, însă care nu au existat în mod real. Aceste spaţii de margine constituiesc cadrul predilect, ficţional în care putem identifica fizionomii şi tipologii umane şi literare care le sunt proprii.

Graniţa din perspectiva sociologică

Trecerea provinciilor amintite în componenţa României, schimbările politice şi geografice care au urmat acestor evenimente politice au avut repercusiuni serioase asupra mentalităţii colective şi asupra interferenţelor culturale care se stabilesc între locuitorii de diferite etnii din aceste teritorii. Literatura spaţiilor de margine în mentalul cultural românesc a însemnat aducerea în prim-plan al tragismului şi al spasmelor psihologice trăite de diferite naţiuni supuse unor transformări istorice dramatice. Tipologiile, relaţiile, unitatea, diferenţele, conflictele şi multe alte aspecte ale vieţii sociale sunt surprinse de către scriitori de primă mărime a literaturii noastre, din perspective variate, înfăţişând tabloul unei unităţi în diversitate şi al unor sincretisme de cultură şi civilizaţie care au avut darul să îmbogăţească prin culoare, profunzimi psihologice, abordări erotice sau concepţii metafizice, tabloul general al literaturii române.

Lumea acestor provincii pe care literatura o reflectă în mod fidel este una sincretică, variată, adesea pestriţă şi paradoxală, dar omogenă şi în general neconflictuală, contribuind la conturarea unei fizionomii sufleteşti a omului care trăieşte în aceste spaţii, care incorporează în doze variabile, trăsături ale tuturor factorilor de cultură şi civilizaţie care se amestecă benefic între ei.

Radu Tudoran a reuşit să valorifice literar contactul românilor cu lumea slavă, prilejuit de revenirea Basarabiei, parţial rusificate, sub administraţie românească după 1918 şi de stabilirea graniţei de nord-est pe Nistru, dincolo de care începe stepa nesfârşită. Naraţiunea romanului *Un port la răsărit* se deschide cu tentativa de plecare din Cetatea Albă a naratorului-personaj.

Tânărul inginer soseşte într-o zi de toamnă într-un mic-port de pe malul Limanului, cu misiunea de a acorda asistenţă tehnică la instalarea unui motor nou, de 400 de cai-putere, la uzina electrică. Diferenţa de mentalitate dintre el şi oamenii locului este sesizabilă din prima zi. Tânărul, energic, dornic de acţiune, pare ridicol prin raportare la lentul şi blazatul proprietar al uzinei electrice, Igor Ronsky.

Asistăm la o defilare pitorească de tipuri, bărbaţi şi femei, şi la o amănunţită relatare de moravuri, în care tânărul se va împotmoli ca într-o mlaştină. Igor Ronsky îi prezintă inginerului funcţionarii uzinei, un amestec de rase şi de caractere „contabilul Pauca, moldovean de la Huşi..însurat cu o armeancă", directorul tehnic „ Walter, un neamţ mare"[5]. Liuda, nepoata proprietarului uzinei, este aseamuită cu restul femeilor din oraş „mai târziu aveam să văd altele la fel pe străzi, pe la colţuri, prin case, ca o caracteristică a locului; nu urâte: puţin prea pline şi prea scurte..."[6].

Oamenii şi mai ales, cutumele lor, îi par la prima vedere excentrice „rachiurile înspăimântătoare, pe care ei le beau cu seninătate, cum ar bea apă de la izvor"[7], neobişnuite pentru tânărul venit dintr-un alt tip de societate. Ronsky va fi primul care îl va iniţia „-Dragul meu, trebuie să afli mai întâi frumoasele noastre obiceiuri; noi aici nu începem o treabă, până nu bem aldămaşul."[8]. Primirea caldă şi prietenoasă „- Eşti omul nostru! Striga uimit Ronsky. Omul nostru!"[9] îi va schimba impresia.

Anesteziate de alcool personajele se supun docile mediului, „primitivismului lui enigmatic paharul din faţă căpăta o altă semnificaţie, devenea simbolul unor renunţări, al unor adaptări, al unei înfrăţiri cu oamenii din partea locului, cu firea, cu mentalitatea lor..."[10]. Alcoolul îi creează inginerului iluzia că aparţine locului şi oamenilor, înfrăţindu-se cu destinul acestora „Între oameni găsesc o primire din ce în ce mai caldă."[11]

Cei ce vin aici, aşa cum este inginerul sunt cuprinşi treptat de o inexplicabilă amnezie, o amorţeală a minţii şi a voinţei, o boală a stării pe loc. Nu doar inginerul a fost prins în mrejele acestui mediu dizolvant ci şi Ronsky a avut parte de acceaşi soartă. Tânăr, întreprinzător şi sârguincios reuşeşte prin forţe proprii să construiască uzina fără a avea intenţia de a se stabili aici „Când am venit aici, acu treizeci de ani, n-am crezut că am să rămân multă vreme...Dar parcă-i după gândul nostru..."[12]. Ronsky avea să sfârşească în acest „oraş blestemat", dar nu fără a-l avertiza pe inginer de impuritate locului „Un oraş care te omoară încet, de care nu te poţi desprinde, în care te cufunzi, ca în beznă. Un oraşp de beţivi şi de femei desfrânate! Toate neamurile s-au amestecat aici.."[13]. Încă din prima zi proprietarul i-a prevăzut inginerului degradarea morală care-l va cuprinde, acum este şi mai sigur de imposibilitatea sa de salvare „Ai să vezi; niciodată n-ai să poţi pleca! Nu te teme, are să se găsească un loc şi pentru dumneata în cimitirul de pe Liman."[14]

Radu Tudoran trasează zbuciumul noului venit care vrea să se salveze din mocirla care îl înnoroieşte din toate părţile, trăgându-l spre adâncurile de unde nu mai are nicio şansă de salvare. Deşi are posibilitatea de a pleca, tânărul inginer simte o reţinere faţă de „imensitatea apei", însă factorul generator va fi dragostea. Ruperea inginerului de locul blestemat, evadarea imaginată îndelung, pe un frumos iaht botezat cu numele anagramat al fiicei comandorului „Miladul", eşuează. Locul i-a întins o capcană.

---

[5] Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Jurnalul Național, p.34.
[6] Ibidem, pg. 35.
[7] Ibidem, pg. 36.
[8] Ibidem, pg. 35.
[9] Ibidem, pg. 36.
[10] Ibidem, pg. 61.
[11] Ibidem, pg. 138
[12] Ibidem, pg. 135.
[13] Ibidem, pg. 136.
[14] Ibidem, pg. 136.

Prin conturarea atmosferei morale specifice oraşului de provincie basarabeană, unde beţia e tragică, amorul e ciudat şi misterios, autorul reuşeşte să îndrepte literatura noastră spre un alt gen, al marilor spaţii, unde de această dată, marea devine simbol al libertăţii. Povestea absorbirii unui român de către lumea slavă are o frumuseţe tragică, de baladă.

Cadrilaterul, provincie intrată în componența statului român, după cel de-al doilea război balcanic, este locuit, în majoritate, de turci, tătari și bulgari. Ecranizarea acestui spațiu marginal în literatura română vizează urmărirea solidarităților locale odată ce granițele lumii au fost depășite. Aici, vom observa că aceste comunitățile multietnice nu mai sunt într-o deplică comuniune, ci se zbat într-o atmosferă de tensiune „zăvorându-se devreme în case, înspăimântați, cuprinși de panică. În fiecare noapte li se poate întâmpla una din cele mai violente și mai năprasnice morți. E un ținut în care oamenii balcanici și-au dezlănțuit pasiunile.”[15].

Petru Dumitriu în *Salata,* povestire din ciclul *Cronică de familie,* plasează într-un spațiu ușor recognoscibil, atât din punct de vedere geografic cât și istoric, treagedia cu care se confruntă destinele unor personaje aflate la granița de sud a teritoriului romînesc. Istoria națională, pentru acești oameni, nu este decât un șir de nedreptăți și represalii. Împreună cu familia sa, căpitanul Dumitriu este trimis pe frontieră pentru apărarea graniței țării de acțiunile comitagiilor. Acesta își pune în primejdie cariera și existența opunându-se uciderii unor bulgari nevinovați.

Imaginea bulgarului în literatura română nu este zugrăvită în tonuri la fel de călduroase precum turcii sau tătarii care devin minoritatea acceptată, tolerată - atât din punct de vedere religios cât și cultural –, neprimejdioasă și chiar prietenoasă.

Vilegiaturiștii văd din exterior Dobrogea Nouă, un ținut pitoresc de fesuri, minarete, admiră stâncile, coloristica peisajului și al etniilor care-l umple, însă niciunul nu va cunoaște dușmămiile cumplite dintre acestea. Ei nu vor ști tragedia lui Ivan Șișcov, țăran găgăuț, căruia „trei umbre omenești, agitându-se în noapte, cu torțe aprinse în mâini”[16] i-a fost pus foc recoltei de grâu strânse pe câmp, sau crima unei tinere neveste de lipovean care îl ucide sălbatic, cu sapa, pe vecinul căruia îi intrase vaca în porumul ei.

Bulgarii nu au putut accepta înstrăinarea teritoriului așa că atitudinea acestora față de români și colonișți era una dușmănoasă, precum întreaga atmosferă ce genera tensiune, teroare, pe scurt o anormalitate care a avut implicații psihologice asupra populației. Aceștia se angrenează într-o continuă hărțuire. Armata română, din povestirea lui Petru Dimitriu, este atacată de către comitagii machedoniți care „vin de peste frontieră, noaptea și dispar imediat îndărăt”[17], și asta după ce îi omoară pe soldați, mutilându-le cadavrele astfel arătându-și revolta față de pierderea teritoriului.Teroarea acestei lumi de graniță are rădăcini mai vechi fiind împărțită de câteva decenii între trei administrații statale –otomană, bulgară și românească.

Atacurile sunt descrise și de Emanoil Bucuța în romanul *Maica Domnului dela mare,* unde bulgarul Radev, negustor de grâne se împotrivește stăpânirii românești și nu colaborează cu aceasta, ci are legături cu iscoadele de la graniță „Radev ocolea să aibă legături cu ei sau să le desprindă limba. Poate avea pe seară convorbiri cu oameni ascunși, cari veneau și piereau pe cărări de margine de la graniță”[18]

Din lecturile pe care le-am abordat putem concluziona că literatura care se ocupă de spațiile de margine este una spectaculoasă, psihologizantă, antrenantă și aproape întotdeauna

[15] Geo Bogza, *Țări de piatră, de foc și de pământ,* Editura Juralul Național, București, 2011, p.165
[16] Ibidem, p. 127.
[17] Petru Dumitriu, *Cronică de familie*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993, vol.II, p.199.
[18] Emanoil Bucuța, *Maica Domnului dela mare*, Editura Cartea Românească, București, 1930, p 54.

plină de dramatism. Personajele aparțin fiecăruia dintre spațiile aflate în contact, iar în relațiile dintre ele se încearcă ajungerea la o linie mediană de armonizare a compatibilităților și de ștergere sau estompare a diferențelor: români și ruși, români și mahomedani, români și balcanici alcătuiesc un mozaic colorat și expresiv al unor lumi în care ***diferența culturală, religioasă sau temperamentală*** este atrăgătoare și îmbogățește spiritul străinului sau al intrusului. Alteori diferențele de mentalitate și de specific cultural sunt atât de puternice încât ele fac imposibilă continuarea legăturii dintre personaje și duc inevitabil la eșecul legăturii lor sentimentale sau erotice.

Istoria își pune întotdeauna pecetea, de cele mai multe ori dramatică, mai ales asupra unor astfel de spații de confluență și sincretism, iar omului care este legat prin fire multiple de mai multe spații și modele de civilizație, este întotdeauna dificil să se poziționeze cu exactitate.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *Poetica Spațiului,* Editura Paralela 45, 2005, București, 2005.
2. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* Editura pentru Literatură Universală, 1996, București.
3. Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, Editura Univers, 1980, București.
4. Bogza, Geo, *Ţări de piatră, de foc şi de pământ,* Jurnalul Naţional, 2011, Bucureşti.
5. Bucuța, Emanoil, *Maica Domnului dela mare*, Editura Cartea Românească, 1930, București.
6. Constantinescu, Romanița *Pași pe graniță*, Editura Polirom, 2009
7. Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură*, Editura Cartea Românească, 1979, București.
8. Dumitriu, Petru, *Cronică de familie*, Editura Fundației Culturale Române, 1993, București.
9. Mihăescu, Gib, *Rusoaica,* Editura Publisol, 2021, Petrești.
10. Sasu, Aurel în *Dicționar esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, 2000, București.
11. Tudoran, Radu *Un port la răsărit*, Jurnalul Naţional, Bucureşti, 2011.
12. Ungureanu, Cornel, *Geografie literară,* Editura Universității de Vest, 2002.

HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S PROSE – A CHRONICLE OF A VANISHED WORLD

Mariana Mogoș
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: History and literary criticism has given the writer Hortensia Papadat Bengescu a privileged position, which has remained unsanctified over time. This is especially because, through her Hallipa novel series, she opens the way to large-scale analytical prose, strengthening the method of psychological analysis. Her writing denies the simple composition of appearance from gestures and happenings if they do not reverberate in sensibility. Thus, it is observed that in her work, two contrasting worlds can inhabit the same individual. Most of the characters in Papadat Bengescu's novels show this dual structure, an inherent contradiction between appearance and essence. They wear a mask that conforms to socio-cultural conventions, but they either hide infamous secrets, becoming ridiculous in their effort to preserve the appearance of morality, or they possess controversial natures to the point of immorality or even degeneracy. The writer also opens up a field of psychological and behavioural investigation for her predecessors, usually obscure, honourable figures who are considered 'stains' on a 'coat of arms' that is supposed to be immaculate. What is interesting is not the plot itself necessarily, but the psychology of the characters, their moral duplicity, and their oscillation between the need to keep up appearances and the call of instinct, which inevitably leads to their breakdown. In fact, Hortensia Papadat Bengescu's writing is a disturbing literature of human degradation. After the Baudelairean aesthetics of ugliness and the naturalistic Zolist experiment, the Romanian author shares with the reader a shattering dimension of human abjection, proving a real voluptuousness of the ugly, a fascination with the morbid.

Keywords: Hortensia Papadat Bengescu's novel, Psychological Analysis, Romanian novel, Character Analysis, Aesthetics of Ugliness

A vorbi, iar şi iar, despre un autor canonic pare să devină un loc comun. Criticii literari consacraţi sau cei cu viziune proaspătă, neintimidată de autoritatea inaintaşilor au încă de descoperit alte şi alte faţete ale autorului sau personajelor sale, ale proporţiei în care se combină procedee şi tehnici, mai noi sau mai vechi, într-o alchimie doar de creator , totuşi, ştiută. Pe de altă parte, cititorii – receptorii – continuă să consolideze, prin lectură, ierarhia valorilor sau chiar repoziţionându-le, căci de la Eugen Lovinescu ştim teoria mutaţiei valorilor estetice. Cât de exactă sau adevărată este această ierarhizare nu e uşor de spus. Mulţi factori subiectivi o influenţează: gustul cititorului, pregătirea intelectuală, orientarea estetică şi culturală a lui şi a epocii şi, de ce nu , „moda" la un moment dat, ceea ce este sau e considerat „trendy".

Dubla noastră ipostază – de cititor şi profesor de literatură – nu ne uşurează, adesori, demersul de a ne pronunţa despre una sau alta dintre personalitaţile care au făurit şi au pus apăsat amprenta proprie asupra literelor româneşti. Complexul didacticismului ne poate inhiba şi poate influenţa spontaneitatea opiniilor. Contactul, obligatoriu, cu bibliografia critică, pe care cititorul obişnuit nu este obligat să-l realizeze, poate determina vicierea discursului propriu. E un efort deci, notabil, să încerci să te eliberezi de aceste poveri, pentru a face loc demersului eseistic.

Aşadar, în faţa unei provocări de a cerceta proza romanescă a Hortensiei Papadat Bengescu, mai multe întrebări, banale prin simplitatea lor, pot jalona procesul: cine?, ce?, când?, unde?, cum?, pornit în sens invers. Aceasta deoarece nu intenţionăm să emitem neapărat judecăţi valorice originale, ci să motivăm sau să confirmăm şi, de ce nu? chiar să amendăm puncte de vedere deja existente.

Literatura Hortensiei Papadat Bengescu a fost accesibilă cititorilor, în cea mai mare parte, datorită perioadei studiilor liceale (excepţie făcând cei care, tot mai puţini la număr, s-au format în epoca de tristă amintire a proletcultismului, când o seamă de scriitori consideraţi reacţionari şi periculoşi erau interzişi), autoarea ilustrând cea mai prolifică perioadă a literaturii noastre, cea interbelică. Istoria şi critica literară i-au conferit o poziţie privilegiată, rămasă nesancţionată în timp, întrucât, mai ales prin ciclul romanesc al Hallipilor deschide drumul prozei analitice de anvergură, consolidând metoda analizei psihologice. „Opera Hortensiei Papadat Bengescu realizează, printr-o metamorfoză asupra căreia ideologia critică a lui E. Lovinescu a jucat un rol catalitic (scriitoarea frecventând cu fidelitate cenaclul *Sburătorul*), trecerea de la proză subiectivă, lirică şi impresionistă (*Femeia în faţa oglinzei,* ş.a.) la cea obiectivă din marele roman al familiei Hallipa, care, prin primele trei piese (*Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns*) a făcut din autoare un creator de primă mărime al romanului psihologic românesc, aşa cum este clasată ferm de exegeza de după 1960 (față de judecățile minimalizante și indecise ale criticii interbelice.)”[1]

Cine a fost Hortensia Papadat Bengescu şi cum s-a creionat destinul ei de scriitoare? Nu intrăm în amănunte biografice, fiindcă nu acesta este scopul. Câteva precizări sunt însă necesare. Era fiica unor intelectuali, deci climatul familial este propice unei formaţii culturale temeinice, susţinut, desigur, şi de un interes personal şi de o curiozitate remarcabile, precum şi de o sensibilitate deosebită. Aparţinea însă mediului îngust, provincial şi cu siguranţă avea încă din adolescenţă nostalgia metropolei. Când, prin căsătorie, după ce a cunoscut mai multe alte locaţii datorită deselor mutări ale soţului magistrat, s-a stabilit în capitală, a putut să compare imaginea directă, concretă, cosmopolită şi contradictorie a „Cetăţii vii” cu imaginea ideală, adolescentină. Sensibilitatea şi spiritul critic se contrazic. Pojghiţa exterioară este îndepărtată şi existenţa marelui oraş este surprinsă în interioritatea ei, frecvent în suferinţă, maladivă şi chiar morbidă. Probabil că femeia devine conştientă de vocaţia ei pentru scris şi caută confirmarea. Aşa se explică adresarea către cercul „Vieţii Româneşti” de la Iaşi unde va debuta editorial în 1919, la vârsta adultă (depăşise 40 de ani), încurajată de G. Ibrăileanu. Hotărâtoare pentru evoluţia ei literară este frecventarea Cenaclului „Sburătorul” condus de Eugen Loviescu. Concepţiile criticului despre calea pe care trebuia să o urmeze literatura română şi indeosebi romanul pentru sincronizarea cu marea literatură europeană sunt împărtăşite de scriitoarea care descoperise pe Proust şi care tranşează prin propria experienţă cele două orientări manifeste în literatura noastră: sămănătorismul ruralist vs. modernismul citadin, proza previzibilă, preponderent factologică, exterioară, de suprafaţă, în universul căreia se mişcă personaje-caractere sau tipologii vs. proza imprevizibilă a mişcării interioare, a profunzimilor sufleteşti, urmărite cu minuţiozitate până ce creează impresia concreteţei. Dealtfel, scriitoarea va fi interesată de corporalitatea, de materialitatea individului în măsura în care acesta trebuie sa aibă un contur prin care se identifică în relaţie cu ceilalţi indivizi, dar matricea lui nu constă în aspectul fizic, exterior, deşi nu lipsesc din prozele autoarei portretele de acest tip, ci în acea înregistrare a

[1] *Colecția Opere Fundamentale – 250 de volume,* catalog 2000-2020, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2020, p. 166

mecanismului sufletesc intim, despre care nota în 1914 într-o scrisoare către Ibrăileanu: „Ceea ce scriu, ce cuget nu e în principal idei şi sentimente, ci senzaţia lor, de aici chinul, dorinţa de a reda nu descrierea senzaţiei, ci senzaţia însăşi.[...] scopul este să surprind perpetua mişcare a gândului în mers, mai mult chiar: expresia fizică a sentimentelor, care face palpabil „trupul sufletesc”.[2] Ideea nu pune în opoziţie trăirea practică, obiectivă cu cea interioară, dar neagă simpla compunere a aparenţei din gesturi şi întâmplări dacă acestea nu au o reverberaţie în sensibilitate. Cele două lumi pot trăi în acelaşi individ, la fel cum pot să existe fiinţe care aparţin doar uneia dintre ele. În acest caz, unele vieţuiesc, pe când celelalte trăiesc cu adevărat. Cea mai mare parte a personajelor din romanele Hortensiei Papadat Bengescu prezintă această structură dual, a contradicţiei dintre aparenţă şi esenţă. Ele poartă o mască conformă cu convenţiile mondene, dar fie ascund secrete infamante, devenind ridicole prin efortul de a păstra aparenţele de moralitate, fie sunt naturi controversate până la limita imoralităţii sau chiar a degenerării.

Ce o interesează pe Hortensia Papadat Bengescu pentru a defini problematica romanelor sale? Conform direcţionării lovinesciene, autoarea este preocupată de mediul citadin. Deşi în primul roman al ciclului Hallipilor decorul iniţial este al unei moşii de ţară – Prundeni – şi în ultimul, ca într-o veritabilă tehnică circulară, revenim la „rădăcini”, locaţia este, preferenţial, a Bucureştiului interbelic, metropola văzută ca un cadru de viaţă, complexă, cu rigori, cu convenţii, cu şanse sau cu limitări dureroase, dar o „Cetate vie”, spre deosebire de viziunea restrictivă poporanist-sămănătoristă a oraşului văzut doar ca mediu al pierzaniei.

Astfel, tematica majoră este de factură socială. Romanele care alcătuiesc generic Ciclul Hallipa, după numele familiei căreia îi aparţin mare parte a personajelor sau cu care deţin anumite legături de rudenie, prietenie sau interese celelalte personaje (*Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini*) devin o cronică a unei societăţi puse în faţa oglinzii. Personajele sunt în majoritate îmbogăţiţi de dată recentă, care îşi pun întreaga energie în slujba parvenirii pentru a li se uita originile umile şi a pătrunde şi a fi acceptaţi în societatea înaltă. În mod atent, prin observaţie, dar mai ales prin analiză şi descriere a stărilor de conştiinţă, a dramelor ce se ascund în spatele convenţiilor lumii parvenite de după primul război mondial, scriitoarea urmăreşte destinul unei familii de-a lungul a două generaţii, bine definite în plan social. Scriitoarea deschide un câmp de investigaţii psihologic-comportamentale şi pentru înaintaşi, de regulă figuri obscure, oneroase, considerate „pete” pe un „blazon ce se doreşte imaculat. Interesantă nu este intriga, ci psihologia personajelor, duplicitatea lor morală, oscilând între necesitatea păstrării aparenţelor şi chemarea instinctelor, ce duce inevitabil la destrămare. Dealtfel, scrisul Hortensiei Papadat Bengescu este o tulburătoare literatură a degradării umane. După baudelaireiana estetică a urâtului şi după experimentul naturalist zolist, autoarea română ne dă o dimensiune cutremurătoare a abjecţiei umane, probând parcă o adevărată voluptate a urâtului, o fascinaţie a morbidului. Tehnica detaliului în unele secvenţe introspective, radiografierea minuţioasă cu resursele omului de ştiinţă a stărilor şi senzaţiilor personajelor care se confruntă cu boala trupului sau a sufletului, cel mai adesea cu amândouă ori chiar cu moartea stau mărturie. Tonalitatea în ansamblu este cea a obscurului, puţine irizări de lumină, fiind repede estompate. De aceea, pentru cititorul neavizat sau insuficient familiarizat cu evoluţia fenomenului literar, preocupat de factologia comentată prin dialog, superficial, literatura prozatoarei Hortensia Papadat Bengescu nu este deloc agreabilă sau atrăgătoare. Trebuie mult mai mult pentru a urmări meandrele sufleteşti, drumul bâjbâit, întortocheat pe care se lansează şi îl urmează personajele, trebuie un interes pentru a înţelege spiritul vremii şi caracteristicile unei

[2] https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Aspecte%20ale%20_Proustianismului_.pdf

societăţi care generează practici şi convenţii cum sunt cele pe care le descoperim în romane, trebuie să avem noi înşine ca indivizi curiozitatea pentru infinitele complicaţii ale sufletului şi minţii umane pentru a avea răbdarea, în calitate de cititori, să însoţim această lume elegantă, care luptă pentru păstrarea aparenţelor, pare civilizată, domesticită de reguli superioare, dar care este măcinată de suferinţe interne propriu-zise şi de altele sufleteşti atât de acute, încât se îndreaptă, lent dar sigur, către dispariţie.

Problematica socială se subdivide în probleme legate de moştenire, de ereditate generatoare de tare fizice sau psihice, probleme de cuplu sau de triunghi conjugal, de relaţii între copii şi părinţi, de snobism sau arivism, de mondenitate sau politicianism. Evantaiul temelor şi motivelor devenite teme este unul foarte larg, deci. Cu toate acestea, ciclul romanesc are unitate prin unitatea mediului în care trăiesc personajele şi prin personajele înseşi, care apar şi-şi împletesc existenţa de la un capitol la altul, ocupând prim-planul până în momentul în care portretul lor a fost elaborat, constituindu-se într-o ipostază sugestivă pentru lumea pe care o reprezintă, pentru societatea ce se reflectă în oglinda conştiinţei scriitoarei.

Cum prelucrează Hortensia Papadat Bengescu materialul epic? Evident, printr-o abordare modernă a scriiturii. Reminiscenţe ale prozei tradiţionale persistă, mai ales în ipostaza naratorială, varianta omniscientă. Scriitoarea este coştientă însă de acest „neajuns" şi se străduieşte să-l diminueze. Tehnica utilizată este cea a „vocilor plenare". Instanţele narative – narator, adeseori şi în ipostaza actorială, personaje – au voci egale şi distincte, afirmându-şi mentalitatea şi personalitatea. Autorul aude şi înţelege toate vocile simultan. El pătrunde direct în psihicul altui om. Nu caută cuvinte prin care să-şi prezinte personajul, ci caută cuvinte pentru erou, prin care el să-şi prezinte personalitatea. Un astfel de erou este contradictoriu în psihologia sa, are conştiinţa de sine, se proiectează în oglindă, se judecă, dialoghează cu sine. Deşi se creează o anumită ambiguitate, cititorul îşi va putea da seama şi el al cui este punctul de vedere. Universurile individuale, oricât de diferite, se armonizează din punct de vedere artistic prin holomorfism. Această tehnică aparţine romanului polifonic creat de Dostoievski, astfel numit prin asocierea cu o compoziţie muzicală polifonică, în care instrumentele îşi execută partitura proprie, armonizându-se totuşi cu ansamblul. Dintre romanele care alcătuiesc ciclul Hallipilor, cel mai reprezentativ în acest sens este cel de al doilea, *Concert din muzică de Bach*. Titlul însuşi capătă conotaţii. In dimensiunea proprie, titlul e legat chiar de un concert pe care are ambiţia să-l organizeze unul dintre personaje ca eveniment muzical şi monden de înaltă ţinută. În metaforă, societatea este asemănată unui concert: fiecare îşi cântă partitura, diferită de a celorlalţi şi cu glas diferit, dar în acelaşi timp se conformează unor reguli generale, unor legi nescrise, care nu admit stridenţe sau evaziuni.

În general compoziţia este modernă. Se asociază elemente de jurnal, secvenţe epistolare, colaje de articole din ziare cu pasaje confesive. Modul de expunere dominant este monologul interior, deşi nu lipsesc raporturile dialogale, aplicându-se tehnica contrapunctului.

Nu întâlnim o acţiune propriu-zisă, ci informaţiile se acumulează prin colportarea noutăţilor mondene, din comentarii, din analize şi introspecţii. Alte modalităţi narative moderne la care recurge prozatoarea sunt pluriperspectivismul şi prezentarea punctului de vedere al personajului-reflector. Denumirea acestei instanţe este justificată, pe de o parte, de apartenenţa la galeria umană ce populează şi se mişcă în universul operei, iar, pe de altă parte, de însuşirea pe care o au nu numai de a fi percepute, ci şi de a percepe. Cu alte cuvinte spus, dacă toate celelalte personaje sunt, înainte de toate, imagini reflectate într-o conştiinţă, personajul-reflector este însăşi această conştiinţă. Statutul personajului-reflector este precizat de Nicolae Manolescu în

Arca lui Noe: „El nu este un personaj obişnuit. Este unui căruia îi revine sarcina de a interioriza acţiunea; de capacitatea lui de a simţi şi de a înţelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul nu se pronunţă direct, în numele său propriu, preferând să recurgă la unul sau mai multe personaje ca la nişte purtători de cuvânt."[3] În ciclul Hallipilor, personajele-reflector sun Mini şi Nory. Ele înregistrează, colportează, comentează şi apreciază situaţii, scene, gesturi, cuvinte, ştiri care privesc pe celelalte personaje, faţă de care şi cu care au reacţii, interese sau relaţii. Personajul-reflector nu se confundă cu naratorul, el preia doar parţial şi temporar funcţiile acestuia, putând fi considerat doar parţial şi temporar un narator-observator.

Universul efectiv al ciclului romanesc este populat de o galerie numeroasă de personaje.Sub ochii noştri se înfăptuieşte o mare frescă a vieţii orăşeneşti, unde toate straturile sociale sunt reprezentate, de la craiul de mahala, în care germinează virtualităţile ascensiunilor fulgerătoare şi până la un prinţ, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu este lăsat deoparte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele note ale concertului), nici forţele instinctuale, nici patologia, nici virtuţile burgheze, nici feminismul, într-un cuvânt, nimic din ceea ce constituie complexitatea unei vieţi chinuite de atâtea nevoi şi aspiraţii. Mai mult sau mai puţin creionate, fiecare dintre aceste personaje este interesant ca un „caz", întrucât fiecare traversează sau eşuează într-o criză. Ele se mişcă şi se transformă, de cele mai multe ori defavorabil în raport cu orgoliul sau ambiţia afişate. Majoritatea personajelor au statut de victimă. Cu bunăvoinţă putem vorbi despre personaje câştigătoare, doar în măsura în care ironia autoarei faţă de o lume în derivă care şi-a pregătit şi semnat sfârşitul. Nu urmărim decurgerea tramei, decât selectiv, pentru a aduce exemplificările concrete necesare.

Mai întâi, focalizăm asupra cuplului Doru şi Lenora Hallipa care afişează aparenţa unui cuplu ideal, cunoaşte disoluţia: Lenora este marcată de apetenţa sexuală nestăvilită dar în acelaşi timp neîmplinită, copleşită apoi de ravagiile unui cancer ce o va măcina, iar Doru este frumosul, echilibratul, sportivul, dar decorativul care nu are dimensiunea paternităţii ca sentiment şi va resimţi neîmplinirea personală şi va dori eliberarea din statutul de victimă fericită a amorului conjugal al frumoasei sale soţii. Durează acest compromis, poate şi pentru că fiica cea mai mare, Elena, este direct interesată, cu atât mai mult cu cât ea însăşi va pune în primejdie acest echilibru, atunci când va decide să pună capăt proiectului matrimonial cu doritul prinţ Maxenţiu. Elena este personajul de filiaţie bovarică. Nu-i lipsesc nici dotarea naturală, nici calităţile intelectuale, dar deşi onorabil căsătorită cu un om care o venerează, blîndul şi bonomul Drăgănescu, dar pe care doar îl respectă, fără să-l iubească. De aceea nu este nici ea împlinită şi caută modalitatea prin care să-şi satisfacă orgoliul. O cale este cea a epatării sau a sfidării aristocraţiei elitiste prin provocarea pe care o lansează prin organizarea joilor muzicale şi, mai ales, a celebrului concert, îndelung pregătit, infinit amanat. Cu toate oscilaţiile şi tribulaţiile pe care şi le va impune, nu va putea să se împotrivească până la urmă impulsului erotic şi se va îndrăgosti de muzicianul Victor Marcian. Oricum ea este pata de lumină în familie ţi în întreg romanul. Ceilalţi membri ai familiei Hallipa aparţin tenebrelor: bastarda Mika-Le, gemenii degeneraţi şi chiar Coca-Aimee.

O altă familie este cea a soţilor Rim: doctorul Rim, carierist şi interesat, ipostază narcisistă, se iubeşte cel mai mult pe sine. Egoul este puternic şi nu există limite nici sociale â, nici etice care să-i cenzureze ambiţiile sau pulsiunile. Este şi el o natură controversată, căci masca de profesionalism afişat e o impostură, moralitatea e falsă căci acceptă cu bună ştiinţă o relaţie incestuoasă cu fiica vitregă, complotează abject cu cei doi gemeni degeneraţi şi

[3] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc,* Editura 1001 Grammar, Bucureşti, 1998, p. 311

interpretează sensibil transfigurat la vioară. Lina , caracterizată deplin prin adjectivul ce-i însoţeşte numele: „buna Lina" Atributul e ironic. Cum este şi cum se transformă personajul este tocmai reversul ca sens. Culminaţia este refuzul de a o asista pe propria fiică pentru a-i salva viaţa. Este răzbunarea pentru taina ce a împovarat-o din tinereţe: statutul de „fecioară despletită", care rămâne însărcinată tot în mod incestuos, nascând o fată pe care a abandonat-o fără remuşcări.

Celălalt nucleu familial nu mai puţin ciudat este cel alcătuit din prinţul Maxenţiu şi Ada Razu. Unul este posesorul unui blazon ruinat, cealaltă este în căutarea unui blazon, dispusă să-l cumpere chiar cu bani grei. Mariaj tip mezalianţă, va fi şubred de la început, dar se va ruina treptat, pe măsură ce prinţul se estompează fizic sub povara necruţătoare a bolii care-l macină – tuberculoza şi când Ada îi găseşte un substitut în prsoana lui Lică Trubadurul.

Cuplul evoluează aproape invariabil spre triunghiul conjugal. Membrii care le compun sunt în general victime. Poate doar Ada şi Lică vor marca reuşita: prima pentru că îţi va satisface orgoliul de a fi asociată unui exemplar masculin puternic, al doilea pentru că va şti să fructifice trambulina pentru satisfacerea ambiţiei de a parveni.

Într-un mod sau altul personajele sunt suferinde, sunt marcate de boală, care le consumă trupul sau sufletul ori ambele. Unele dintre ele vor înfrunta chiar şi moartea: Lenora, Drăgănescu, Maxenţiu. Dar în nici unul dintre ele nu cunoaşte prin suferinţă sau moarte catharsisul. Ele sunt şi rămîn în eternitate stigmatizate.

Aceste câteva aspecte sunt doar câteva elemente care susţin redescoperirea prozei acestei scriitoare, creatoare de valoroasă literatură, etern valabilă, clasata printre superlativele prozei româneşti, într-o onorantă companie a marelor scriitoare din spaţiul universal ca Simone de Beauvoir sau Virginia Woolf, George Sand sau surorile Bronte.

BIBLIOGRAPHY

Colecția Opere Fundamentale – 250 de volume, catalog 2000-2020, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2020

Manolescu, Nicolae ,*Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc,* Editura 1001 Grammar, București, 1998

Sitografie

https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A22566/pdf

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Aspecte%20ale%20_Proustianismului_.pdf

http://mail.lit.uaic.ro/scoala_doctorala/DOCUMENTE/CV%20drd%20%20%20nov128/Rezumatul%20tezei%20de%20doctorat%20Harmanescu.pdf

https://www.upit.ro/_document/21769/rezumat_romana_de_predat.pdf

FILM ADAPTATION OF LITERARY WORKS

Gabriela Alina Bota
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: A film adaptation is a cultural process, which aims an similar effect to the creation taken over, but through a complex character of imitation and different means. The communicability of the work of art, respectively of the literary text, represents the main factor that influences the possibility of retelling and reformulating in the cinematographic language, to a feature film. The landmarks of fidelity, the quality of the author in the adaptation, the perspective of the filmmaker and of the spectator, are essential rubrics in the reference table of the film adaptation.

Keywords: literature on-screen, movie and book, film adaptation, literature and cinematography

După mai bine de un secol de cinema, filmele s-au schimbat și au evoluat substanțial, atât tehnologic, cât și stilistic, însă majoritatea au fost și sunt plăsmuite din surse literare sau dramatice, în acord cu unele cercetări chiar până la 85 la sută. Adaptarea a fost întotdeauna centrală în procesul de filmare încă de la început și ar putea să-și mențină dominația și-n secolul al doilea al cinematografiei.

Cinematografia, considerată cea mai tânără dintre arte, a înregistrat o evoluție remarcabilă, tranzitând de la imaginea vizual-statică la cea vizual-dinamică. Astfel, desfășurarea vizuală a mișcării a favorizat expunerea într-o perspectivă epică, cinematograful profilându-se subit drept o modalitate de a povesti jonglând cu imagini. O problemă cu critica și teoria cinematografică este că a implicat prea des o societate ermetică și limitată de savanți care scriu în coduri pentru iluminarea lor reciprocă, dar limitată.

George Bluestone, în stabilirea delimitărilor dintre literatură și film, susține că autorul și cineastul se întâlnesc în încercarea „de a te determina să vizualizezi" pe de-o parte prin minte, pe de altă parte prin ochii fizici. În opinia lui, diferența fundamentală dintre cele două „constă în percepția imaginii vizuale și conceptul mentalului imagine".[1] El a proiectat produsele finale ale textului literar și ale filmului sub simbolistica diferitelor genuri estetice, deoarece fiecare este autonom și fiecare se caracterizează prin proprietăți unice și specifice.[2] Bluestone afirmă totodată că „un film nu este gândit; se percepe".[3] Prin urmare, filmul nu poate avea acces direct la puterea formelor discursive deoarece este un mediu de prezentare (cu excepția utilizării dialogurilor). Întrucât „cărțile transmit, filmul trebuie să expună".[4]

Bluestone avea o viziune foarte pesimistă asupra intersectării celor două arte. El își încheie capitolul afirmând că „ceea ce este specific literarului și ceea ce este specific filmicului nu poate fi convertit fără a distruge o parte integrantă a fiecăruia.".[5] Prin urmare, adaptarea ar

[1] Bluestone, George, Novel into film, Paperback, March 1, p. 137;
[2] Ibidem, p. 139;
[3] Ibidem, p. 141;
[4] Ibidem, p. 140;
[5] Ibidem, p. 150;

implica dizolvare, și nu potențarea noilor posibilități de citire și interpretare.

Majoritatea argumentelor evidențiate de Bluestone s-au dovedit a fi inconsecvente raportat la caracteristicile artelor contemporane. Există o estompare a granițelor înfipte între cele două arte, observând actualitatea fascinantă în care narațiunile literare devin tot mai aproape de cinematografie și filmele plutesc pe marea literară. Tehnologia postmodernă ne-a determinat să uităm de industria învechită a casetelor video, a cd-urilor sau dvd-urilor, având acces deschis la biblioteci literare sau video, fie în format electronic, fie în format letric. Bluestone scrie: „pentru că perspectiva sa permite să oprească și să pornească, să se reîntoarcă la o expresie plăcută, să ocolească un anumit pasaj, să reinterpreteze, astfel cititorul are posibilitatea de a-și stabili propriul ritm. Textul literar își poate permite difuzie acolo unde filmul trebuie să economisească. Acolo unde raportarea asupra narațiunii permite cititorul să-și controleze rata, privitorul filmului este legat necruțător de rata unui proiector pe care nu-l poate controla".(tr.n.)[6]

Într-o temporalitate încărunțită în care a scris cartea, Bluestone nu ar fi putut prezice că într-o zi, în așa-numitele „societăți dezvoltate" și „societăți în curs de dezvoltare", filmele ar deveni la fel de accesibile precum cărțile (sau chiar mai accesibile), și că prin intermediul mouse-ului sau al telecomenzii, spectatorii ar fi capabil să oprească, să rederuleze, să revizioneze, să obțină imagini statice și mișcare lentă ori de câte ori le-a plăcut o secvență, eliminând astfel diferența pe care a stabilit-o între modalitățile profunde ale privirii.

Atât literatura, cât și filmele se regăsesc în același spațiu, unde o varietate de culturi se reunesc cu istoria. Diferite genuri de literatură precum poezia, romanele și piese de teatru sunt prezente în scenariile de film care sunt prefigurate sub masca literaturii. Prin urmare, există o istorie a legăturii dintre film și literatură, de la narațiunile teatrale ale erei filmului mut până la adaptările recente de succes.

Firul narativ al filmelor urmărește desfășurarea unei povești, iar cele mai multe dintre aceste povești sunt încă (sau au fost) preluate din surse literare sau dramatice.[7] Adaptarea a fost întotdeauna esențială pentru procesul de filmare încă din perioada germinativă. Conectarea literaturii cu filmul a constituit însă o provocare.

Filmele nu doar că pun în scenă textul deja proiectat de altcineva, dar oferă o deschidere interpretativă mai mare către lume. Astfel, ambele domenii au o contribuție importantă din punct de vedere cultural. Se poate întâmpla ca un lector să nu perceapă profunzimea mesajului unei cărți, dar în urma vizionării filmului să i se reveleze anumite particularități. Filmele au capacitatea de a adapta cărțile la vremurile contemporane și pot evidenția esențialul pentru public. Astfel, o persoană care dorește să delibereze și să descopere singur mesajul, poate începe o incursiune în lumea literară care-i oferă mai multe detalii. Filmele pot fi, totodată, un declanșator de noi perspective. Prin urmare, atât literatura, cât și filmele își slujesc reciproc, având același scop de a delecta și evolua cititorul/cinefilul. Filmele încearcă să pună gândurile în cuvinte, emoțiile în gesturi, descrierile în acțiuni.[8] Există însă o diferență care le transpun pe talere diferite: imaginile.

În sfera literară imaginile sunt create și proiectate de mintea cititorului, iar în filme produsul finit al unui regizor se perindă în fața privitorului. Această diferențiere plusează în direcția creativității individuale, însă împreună își pot dovedi o rezonanță interioară mai

[6] Ibidem, p. 142;
[7] James M. Welsh, Peter Lev, The Literature/Film Reader: *Issues of Adaptation*, UK: THE SCARECROW PRESS, p 7;
[8] Ibidem;

puternică.

Anda Ionaș surprinde cristalizat cele două delimitări asupra cărora a pendulat teoria adaptării pe parcursul anilor: „pe de o parte, utopia fidelității absolute, care riscă să transforme adaptarea într-o simplă copie a sursei ei de inspirație, și pe de altă parte, retorica esențialistă ce punea pe tapet imposibilitatea separării formei de conținut, deci ilegitimitatea unui demers de transfer estetic de la carte la film.”[9] Carențele pe care le-au dovedit însă teoreticienii adaptării în procesul de creație și receptare au fost tocmai punctele esențiale de analiză: „Așa cum majoritatea teoreticienilor ultimelor decenii au remarcat, s-a discutat mult, cel mai adesea în termeni de autoritate morală, pe tema fidelității producțiilor cinematografice fața de sursele lor literare și speficificul celor două medii, însă foarte puțină atenție a fost acordată producției, receptării și efectului urmărit de cineast asupra spectatorului”[10], aspecte care ar extinde desfătarea transpusă de adaptare, oferindu-i multiple valențe comunicative, cognitive și afective.

BIBLIOGRAPHY

BLUESTONE, George, „*Novel into film”*, Paperback, March 1, 2003;

COBB, Shelly, *„Film Authorship and Adaptation”*, în Deborah Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Hoboken/New Jersey/Malden/Blackwell, 2012;

COJAR, Ion, „*O poetică a artei actorului”*, Editura Paideia, 2020;

IONAȘ, Anda, *„Adaptarea cinematografică a operelor literare”,* Editura Eikon, 2020;

MCFARLANE, Brian, „*Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation”*, Clarendon, 1997;

[9] Ionaș, Anda, *„Adaptarea cinematografică a operelor literare”,* Editura Eikon, p. 139;
[10] Ibidem;

MIRRORS IN THE LITERARY WORK OF VALERIU ANANIA

Gabriela Fendrihan (Buta)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: In The Foreigners of Kipukua, archetypal myths disturb the daily existence of individuals, exerting a kind of unsettling pressure on the book's heroes. Valeriu Anania does not write a novel in which the anxious is the dominant feature of the characters. The power of foreigners is more illusory. Valeriu Anania's novel does not disturb or frighten us despite the demons that haunt its pages. It produces a real delight in the readers. The prose from The Memories of the Pilgrim Apter is a realistic one. The hero of the story is called Apter, and he is a wingless angel. His words did not lose their wings, their propriety to soar; he did not cut off the enthusiasm of their flight but amplified it. The stories of the pilgrim Apter were conceived by Valeriu Anania in his youth and written by him at full maturity. The present literary work actually mirrors his entire creation.

Keywords: mythical heroes, imaginary story, mask game, spiritualization, confrontation, meditation.

Povestirile și nuvelele sale aduc mirajul misterelor de început de lume. „Demersul epic al lui Valeriu Anania din *Amintirile peregrinului apter* pare unul ce se înscrie netăgăduit în linia tradițională a povestirii noastre moderne.”[1], afirmă criticul Mircea Muthu în cuvântul prefațator al cărții.

Ca prozator se dovedește un remarcabil romancier, un fascinant nuvelist și un povestitor însuflețit. Valeriu Anania își încununează intervențiile prin povestirea unor întâmplări, mai exact printr-un periplu la mănăstirile oltene.

Amintirile peregrinului apter reunește douăsprezece nuvele și povestiri, încadrate într-un anume canon literar. Întâlnim un narator personaj, un protagonist al evenimentelor prezentate. Pelerinul apter aparține atât istoriei de odinioară, cât și celei prezente. El nu face decât să reproducă vag, nuanțat, o istorie a personajelor. Mărturia peregrinului Apter este o reproducere nuanțată din biografia personală a lui Valeriu Anania, evocată adeseori cu dramatism. Autorul atribuie propria sa experiență protagonistului său, astfel că nuvelele și povestirile sunt o confesiune mascată a vocii auctoriale. Valeriu Anania se comunică pe sine prin intermediul peregrinului Apter. Volumul de față este o mărturie subtilă a amintirilor din acel deceniu. Prin dualitatea personalității autorului evocator, volumul depășește expresia unei expuneri sterile a informațiilor profesionale. Sandu Frunză spunea că „Valeriu Anania își păstorește gândurile pe câmpia roditoare a unei hermeneutici restaurative.”[2]

Prima povestire intitulată *Întâlnire la Vodița*, modelul literar al lui Valeriu Anania, tratează tema îngerului-preot, oferind cheia întregii cărți. Naratorul poartă un dialog cu călugărul Agaton în părțile Vodiței. Ne este înfățișată ființa călugărului sihastru: „ era un bărbat în puterea

[1] Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, prefață de Mircea Muthu, Polirom, Iași, 2009, p. 319.
[2] Sandu Frunză, *Pentru o hermeneutică restaurativă*, prefață la vol., *Din Spumele mării*, Editra Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

cuvântului, înalt cu părul negru, despicat pe creștet, ochii îi erau ca două piroane cu mărgăritare-n vârf."[3]

Profilul preotului pare a-și trage seva din lecturile teologice ale scriitorului. În cazul personajului Agaton din povestire, există o dublă taină: a preoției și a călugăriei.

În povestirea *Șarpele Tismanei*, naratorul își rememorează universul fabulos al copilăriei: „Eram doar o picătură în roua satului. Fiece suflet în parte va fi avut o dorință a lui. (...) Teiul lui Tache o coamă de foc, la numai trei praștii de fereastra copilăriei mele; crenguțele de tei (...) le culegeam dintr-un copac foarte bătrân și găunos, atârnat pe o coastă și în a cărui scorbură sălășluia, văzut doar noaptea, ca o flacără părelnică, Zmeul. Așa credea toată lumea, așa credeam și eu, dar asta nu mă împiedica să mă culc vara pe prispă și să țin ochii deschiși până târziu, sub lună, pândind să țâșnească din Teiul lui Tache o coamă de foc. Nu mi se arătase și eram tot mai abătut."[4]

Universul propriei copilării părea desprins din basm. Identitatea peregrinului se contopește cu cea a lui Valeriu Anania. În povestire, căutarea obârșiei ne ghidează spre depistarea poreclelor fără noimă (Mânălungă, Frângegât, Mutul, Cobrac) și spre semnificația călușarilor. În obște dansul călușarilor era moștenit din bătrâni, iar înaintea lor mergea vătaful, care conducea jocul, adevăratul căpitan era Mutul, dar el nu juca. Autorul se transpune într-un joc al măștilor. Teiul lui Tache era foșnitor printre stele și Șarpele i-a răsărit de după niște tufe, trupul alb i se ridica puternic pe peretele vânăt iar capul îi stătea în văzduh. Naratorul a stat de vorbă cu un șarpe uriaș, încolăcit pe o creangă de alun. „Ești diavolul! Cum să fiu? Cum ai crede că de șase sute de ani stă mănăstirea sub veghea unui demon care-și ține capul mai presus decât toate turlele."[5]

În povestirea *Pasărea Măiastră* peregrinului Apter îi apare turla mănăstirii Polovragi ipostaziată în „Pasărea Măiastră". Narațiunile din volumul *Amintirile peregrinului apter* cuprind metope sub privirea unui scriitor convins că lumea e făcută din semne. În nuvela *Pasărea Măiastră* protagonistul este Zamolxe, surprins la hotarele dintre lumi, așa ca zeul Mitra, venit în Dacia cu legiunile romane. La Valeriu Anania Pasărea Măiastră reprezintă ascensiunea, un simbol din negura trecutului. „Măiastra se ruga în tăcere, ca un clopot sub turla căruia se ține iarmarocul. M-am rugat și eu cu ea, preț de un ceas, într-o sângerare de suflet."[6]

Locașul ei se află în curțile din munții cărunți unde aceasta nu îmbătrânește niciodată. La Valeriu Anania muntele și Pasărea Măiastră dețin suprema spiritualizare. Legătura dintre creat și necreat trimite la simbolul păsării-suflet a cărei natură este dual: suprema spiritualizare și transcendența.[7] La Valeriu Anania, povestirile fabuloase asigură un univers credibil.

În povestirea *Cele patru Domnițe,* asistăm la un dialog emoționant al protagonistului cu Sfântul Ioan Botezătorul. În văzduhul icoanei, protagonistul atinge aripile Sfântului ca un semn de mulțumire. Imaginarul artistic nuanțează relația dintre narator și icoana sfântului cu aripile mari pe spate. Peregrinul Apter e o ființă în căutarea propriei identități. El tânjește după aripile sfântului pe care și le dorește cu intensitate. Își recunoaște înfrângerea, pentru că nu are cu ce să lupte. Naratorul ține să precizeze că o lumină pătrunzătoare l-a împresurat, când de pe zid s-a desprins Sfântul Ioan cu aripi cu tot.

---

[3] *Ibidem,* p. 27.
[4] *Ibidem,* pp. 42-43.
[5] *Ibidem,* p. 47.
[6] Valeriu Anania, *De dincolo de ape*, prefață de Dan Mihăilescu, Editura Polirom, 2009, p. 246.
[7] Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania, Opera literară*, Editura Limes, Renașterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 83.

Istorisirea *Tustreiul* descrie impactul vederii asupra auzului. Cuvântul spus este asimilat în bună măsură de vedere. Cunoscuta imagine a „celor trei" așezați la masă și cu potirul în mijloc, o regăsim în imaginea celor trei meșteri ce așteptau în fața bisericuței. „Lumina poticnită între stâlpii pridvorului năvăli pe tot peretele și-i aduse la vedere pe cei trei călători așezați la masă cu toiegele lungi și subțiri ca niște trestii, în mâna stângă, cu semnul binecuvântării în cea dreaptă, cu aripile în odihnă, cu ochii izvorâtori de blândețe."[8]

Relația protagonistului pelerin cu istoria este extrem de complexă. Naratorul călătorește prin spațiu și timp, iar în unele cazuri acordă credit unor mărturii subiective, ușor fanteziste. Își asumă sarcina de a evoca aspecte necunoscute, inedite ale unui destin colectiv. Naratorul o face de pe pozițiile unui singur martor al evenimentelor, considerându-se contemporan cu întregul trecut istoric. Personajele din narațiunea sa sunt personalități instauratoare: călugărul Nicodim, Petru Vodă, Tudor Vladimirescu, Constantin Brâncoveanu și Șerban Cantacuzino, iar evocările lor sunt prelungite până în prezent. Prozatorul Valeriu Anania se poziționează de fiecare dată din postura unei judecăți obiective. Acest adevăr rămâne o fabulație, o expresie a ficțiunii. Lumea descrisă de autor este una miraculoasă, care aduce la viață personaje, vremuri și întâmplări din lumi demult apuse. Pentru Valeriu Anania obiectul memorialisticii este *ficțiunea vieții contemplative.*[9]

În cuprinsul povestirii *Neodihnitele cumpeni,* naratorul personaj realizează o evocare a Milicăi, sora sa cea bună și aproape oarbă din naștere. „Milica în lupta mută și dureroasă cu sentimentul inutilității, a luat ulciorul și s-a îndreptat spre fântână să aducă apă proaspătă. (...) își cunoștea bine drumul. De data asta fusese altfel (...)n-a avut cum să observe că omul care fusese înaintea ei la fântână lăsase coada coferului rezemată în afară(...) copila s-a izbit de capătul ei. S-a întors la Vatra Luminoasă cu sentimentul că împărtășește destinul comun al tuturor celor internați într-un așezământ cu nume ironic."[10]

Naratorul descrie în amănunt pregătirea ritualului orbirii, când s-a decis să-și ia vederea. Vorbele Milicăi, care se stinsese la vârsta de cincisprezece ani, îl avertizau : „Nu ai dreptul să-i fii altuia povară!"[11]

În povestirea *Portretul* organizată pe trei planuri: textual, muzical și imagistic, apare întrebarea dacă în fond este vorba despre teologul Bartolomeu sau despre scriitorul Valeriu Anania. Observăm, așadar, că este vorba despre un pelerin prizonier între două lumi. Misterul menține tensiunea de-a lungul narațiunilor. Peregrinul narator este un intermediar angelic: „Părul roșu, purta o tunică lungă, de culoarea galbenă, un galben ca aurul fagurelui căpăcit, cu smalțuri albe de lumină lăuntrică."[12]

Povestirea *Albumița* surprinde traseul existențial al peregrinului înspre propriul rost ontologic. Din postura de alpinist, protagonistul escaladează vârful cel mai înalt. Albumița este o floare rară, se relevă a fi similară statutului solitar al peregrinului. Albumița încolțește la altitudine mult prea joasă , improprie naturii sale. Ea rămâne un simbol al idealului intangibil.

O caracteristică marcantă a operei lui Valeriu Anania este aceea a unei bucurii exuberante de a trăi pe care o transmite cu orice prilej în scrierile sale. Totodată însă, în multe perioade ale vieții sale se simte sufocat parcă de un cerc al morții, chip și simbol al unei lupte interioare

[8] Valeriu Anania, *Tustreiul,* în *op. cit.,* p. 251.
[9] Lucian-Vasile Bâgiu, *op. cit.,* p. 197.
[10] Valeriu Anania, *Neodihnitele cumpeni*, în *op. cit.,* p. 271.
[11] *Ibidem,* p. 275
[12] Valeriu Anania, *Portret,* în *op. cit.,* p. 302.

permanente de alegere între lumină și întuneric. De aceea, de multe ori chipul autorului ascuns în povestirile sale pare să invite cititorul la o participare și conștientizare a golului ființial pe care orice ipostază umană îl poate experia și pe care este chemată să-l asimileze catharctic. Uneori zicea că nu-și mai înțelegea graiul, dar de fapt el îi vorbea sufletului. Peregrinul Apter este un personaj contemporan cu cititorul, un om umblat prin lume, istoric și autentic în toate scrierile sale. Acest personaj biruie toate greutățile și se întărește prin puterea sa lăuntrică, armă pe care nimeni nu i-o poate distruge.

În *Hrisant și neliniștea trupului său* sunt cuprinse două povestiri care se întregesc una pe cealaltă. Fiecare nuvelă se constituie din aventura la care participă protagoniștii. Hrisant e un egumen grec care a fost alungat din mănăstirea Hurezi. Comportamentul lui necuviincios atrage atenția. După moartea lui, o serie de evenimente stranii, sau respectiv tragice se petrec. Acestea nu vor fi curmate decât după dezgroparea cadavrului său, însoțită de dezlegarea blestemului, de care nu e străin peregrinul Apter. Imaginea lui Hrisant era aceea a unui om cu apucături de factură lumească, împlinite prin ospețe și acte de desfrâu, contrare voturilor monahale depuse odată cu intrarea în mănăstire.

Desfrâul său se întindea pe arii foarte mari, în văzul tuturor. Îl iubeau mult văduvele, dar depravarea își căuta obiectul plăcerii în prilejuri din ce în ce mai primejdioase și mai provocatoare, cum ar fi cazul frumoasei starețe Platonida, al cărei portret se poate vedea și astăzi în galeria vestitelor starețe. Năstavnicul – cum i se spunea – se străduia să și-o apropie pe stareță. Aceasta avea grijă să nu fie niciodată singură cu el. Platonida a fost singura înfrângere a lui Hrisant, și s-a jurat să nu o ierte. Înțeleapta Platonida l-a blestemat : „ De mine și de neamul meu nu te vei atinge decât în mormânt și nici atunci.”[13]

Hrisant a trăit așa cum a trăit, iar la urmă a fost îngropat sub scara bisericii, ca să calce pelerinii peste locul său de îngropare. Dumnezeu l-a smerit astfel după moarte, prin acest gest ștergându-i-se unul câte unul păcatele.

Povestirile peregrinului Apter s-au născut în tinerețile autorului, dar scrise la maturitate, îi oglindesc întreaga creație. Povestirile sunt o metaforă a dăinuirii. Prin aceasta, el „își găsește un corespondent de geniu: Veacul de singurătate al lui Marquez, un dat al unui veac de oameni pe care părintele i-a definit ca nemuritori.”[14]

Romanul *Străinii din Kipukua* este o carte apărută în 1979, cu întâmplări localizate în Hawai. Fantasticul predomină în întreaga operă, viziunea asupra fantasticului este una născută din nevoia de a spune mai multe despre om și planul care-l întregește, rotunjind o nevăzută sferă.

Romanul este construit dintr-o serie de identități fără nume. Capitală este afirmația că avem nevoie cu toții de „un spațiu al învierii de risipirea în spaime și de teroarea sublimului, acea teroare sacră pe care trebuie să fi avut-o Moise pe muntele Sinai.”[15]

Omul întrebărilor esențiale este omul religios. Romanul rămâne un spațiu străin, atâta timp cât n-are deschiderea spre cer, așadar nu putem crea o lume dacă n-avem deschiderea spre cer. Romanul *Străinii din Kipukua* urmează ritmul poveștilor care se coc lent, fiind un roman exotic. Fantasticul-straniu s-ar defini prin faptul că evenimentele care par supranaturale primesc o explicație rațională.

---

[13] Valeriu Anania, *Hrisant și neliniștea trupului său*, în *op. cit.*, p. 193.
[14] Miron Scorobete, *Un apter înaripat*, în *Amintirile peregrinului Apter*, Polirom, 2009, p. 328.
[15] Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*, Prefață de Aurel Sasu, Cronologia de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 6.

Fantasticul grăiește despre fața nevăzută a lumii, despre mituri, trimițând la o viață relevantă dincolo de viață. Eroii lui Valeriu Anania sunt neliniștiți, se simt străini, fiindcă adevărata lor patrie nu este acolo. Se simt mistuiți de nostalgia patriei divine. Naratorul trece printr-o moarte urmată de înviere. Când se vede nevoit să se identifice el însuși la morga orășelului Bloomfield ca mort, în urmă cu treisprezece ani, pierzându-și astfel identitatea și percepția clară a realității, naratorul a declarat că a fost nevoit să se confrunte „ cu o situație menită să mă zdruncine până-n temeliile sufletești.”[16] Supraviețuind închisorii, Valeriu Anania experimentează înstrăinarea, stagiul său american fiind o experiență dureroasă. Se marchează astfel debutul unei motivări logice a opoziției dintre real si imaginar, oferindu-se o cheie de interpretare, a fantasticului-straniu.

Motivând că spiritul de aventură îi este specific, naratorul își mărturisește naiv abandonul într-un univers propriu, paralel cu cel real: „Aș crede că tocmai acest spirit – și nu vreo teroare lăuntrică – m-a făcut să abandonez deodată logica lucrurilor.”[17] Personajele cărții trăiesc întrebarea tulburătoare: „Cine sunt eu?”, de aici se produce o fisură interioară. Personajul Diana Kovalski devine pianista Niaulani, ea este în același timp și zeița Anahola, dar și o dezgustătoare femeie șopârlă, Kiha-Wahina. În finalul cărții i se va spune străina. Personajul Kuaana se transformă în stânca dansatoare Hopoe: „ Poate fi văzută ... căci era statura unui om ... a și fost făptură omenească. Acum e ca un ou uriaș. Când vântul bate mai cu putere, ea se leagănă grațios, fără ca vreodată să-și piardă cumpăna. (...) Pe vremea când ea era vie, ea se chema Hopoe.”[18]

Un pescar se transformă în peștele hinalea. Aceste transformări sugerează că încadrarea în arhetipul mitologic poate fi un eșec, fiindcă „puterile care iau individul în posesie pot fi la fel de posibil întunecate, nu luminate.”[19]

Un alt înstrăinat, David Stevenson, primarul din Kipukua își are dublura în zeul Moemoe. Acesta a fost spânzurat de arborele *ulu*, dar a înviat prin jertfa soției sale, zeița Haumeea, care a rămas închisă în trunchiul arborelui. El hotărăște să sacrifice arborele, deci memoria soției și crângul dimprejur, pentru a construi o șosea care să ducă turiștii lângă craterul vulcanului. Fetele lui i se împotrivesc. Intriga adună întâmplări și personaje bizare, situate fie de partea primarului, fie a tradiției. Eroul principal trăiește prin anamneze, după cum el însuși mărturisește: „Trăim într-un prezent continuu, fiindcă, când prinzi a te înstrăina de trecut începi a uita și viitorul.”[20]

Eroul este contemporan cu zeii și zeițele de altădată. Personajele din *Străinii din Kipukua* se inserează în timpul mitic. Ele calcă pe tiparul comportamentelor arhetipale și repetă conștient gesturi paradigmatice. În țesătura lecturii se observă împletirea miturilor hawaiene cu mitul reîntoarcerii, un dialog al înviaților cu nemuritorii. Cele 17 capitole au finaluri cu cheie, sunt aproape de sine stătătoare. Realitatea are contururi fragile. Sunt *înstrăinații* care invadează, monștrii prin indiferența cu care privesc la spectacolul distrugerii crângului sacru și a arborelui sfânt care arde ca un rug aprins care nu se mistuie Autorul realizează un transfer de simboluri din *Vechiul Testament* în mitologia hawaiană unde apar teme preluate din Apocalipă, tema stâncii călăuzitoare, precum și motivul rugului aprins.

Spectacolul erupției vulcanului arată încă o dată cât de fragile sunt liniile acelei plăsmuiri pe care o numim realitate.

---

[16] *Ibidem*, p. 30.
[17] *Ibidem.* p. 34.
[18] *Ibidem*, p. 144.
[19] Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2006 *op. cit*, p. 174.
[20] Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*, ed. cit., p. 189.

Înstrăinarea eroilor din roman nu este doar a exilatului, ci este una generică, a omului rupt de divinitate. Aurel Sasu consideră *Străinii*... un mare roman, care spune „cât de importantă este dobândirea identității pierdute și cât de important este să ne asumăm agonia veșniciei."[21]

Constatând la Valeriu Anania lipsa unei puteri de a trăi imaginarul, scriitorul Sorin Titel afirma: „Frumusețea străvechilor mituri hawaiene dă o reală densitate poetică textului. Iar spre sfârșitul romanului accentele exotice încep să dispară, romanul amintindu-ne tot mai mult de vechea noastră legendă despre apa cea vie și puterea fără margini a iubirii fetei de împărat care îl trezește pe Făt Frumos din morți ..."[22]

Despre un „pitoresc etnografic" vorbește și Anton Cosma în *Romanul românesc contemporan, 1945-1985, II, Metarealismul*, Editura Presa Universitară Clujeană, 1998, p. 222.

O lectură surprinzătoare a romanului, ne-o oferă pr. prof. Sebastian Chilea în revista „Glasul Bisericii", an XXXVIII, nr. 9-10, sept.-oct. 1979, care accentuează „climatul de înaltă poezie" al romanului : O, zei din Kanai, țara voastră veniți / O, vino, Halawa cu ochii ca perla / O, Kona, străjer al tăriilor voastre. / La noi Hllaka popas și-a făcut. / Oprește-te soare în râul lui Hea, / Luminii odihnă pe ape să-i faci."

Ceea ce îi lipsește prozatorului este o anumită putere de a trăi imaginarul – pe care o găsim, de pildă, la unii scriitori sud-americani, la marele recreator de mituri care este Jon Cowper Powys sau, în cu totul alt sens, la Kafka – capacitatea acestuia de a-i da „verosimilitatea și concretețea"[23] până la halucinatoriu a realului. Între mit și omul modern, cultura pune un fel de obstacol, datorită căruia contactul direct cu mitul devine destul de greu credibil. Împletitura epică a romanului e plină de înțelesuri și subînțelesuri bine camuflate, compunând *o adevărată algebră a fantasticului.* [24]

Prin romanul *Străinii din Kipukua*, și nu doar prin el, opera lui Valeriu Anania se înscrie ca un moment de rezistență spirituală, precum stânca dansatoare din roman.

„Romanul lui Valeriu Anania este o ficțiune încântătoare, proiectând într-un spațiu fabulos simbolurile unei problematici existențiale concentrate în ideea identității. Cu aceasta autorul își descoperă propria identitate."[25]

Străinii din Kipukua așteaptă mântuirea în fața sfinteniei originare, intervenția sacrului spre a le alunga singurătatea. Ultimul capitol al romanului face trimitere la apa vie, cu ajutorul căreia recapeți tinerețea sau *te situezi în spațiul învierii fără a intra în discuție abolirea timpului*[26]*„*Apă vie, apă vie / Na și ție, / na și ție / Ala-e, ala-e/ Moartea-n tine nu mai e."[27]

E vorba de o femeie pe care spiritul a părăsit-o și în care s-a întors după câteva zile, iar revenirea femeii nu a fost socotită drept înviere.

Romanul lui nu reușește să ne neliniștească sau să ne sperie, în ciuda demonilor care îl bântuie, el ne produce o reală încântare. Oamenii din romanul lui Valeriu Anania consideră calitatea de american drept o cetățenie orgolioasă. De aici plăcerea lor de a povesti și de-a asculta povestindu-se mituri.

Realul, fabulosul și mitologicul nu se suprapun perfect în *Străinii din Kipukua*, totul petrecându-se în vis, un vis în care, din timp în timp, visătorul visează că visează, însă, oricum,

---

[21] Aurel Sasu, *Dragostea și vântul, Glose la Memoriile lui Valeriu Anania*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, V.
[22] Sorin Titel, *O lume imaginară și exotică*, în revista „România literară", nr. 7, 14 februarie, 1980.
[23] Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua,* ed. cit., p. 296.
[24] Valeriu Anania, *op. cit.*, p. 297.
[25] Sultana Craia, *Visul germinal*, în „Luceafărul", anul XXII, nr. 32, 11 august, 1979.
[26] Nicoleta Pălimaru, *Opera literară*, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2011, p. 50.
[27] Valeriu Anania, *op. cit.*, p. 271.

există situații derulate într-un singur plan, fie sacru, fie profan, în timpuri și climate ontologic diferite. Romanul, în cele din urmă, reprezintă un fel de „amurg al zeilor”; personajele au identități ambigue, fie ca ipostaze terestre ale unor zeități, ale unor forțe cosmice mitizate, fie ca muritori însoțiți cu asemenea făpturi. Statutul acesta incert, de făpturi rătăcitoare, fără adresă stabilă, le dă nostalgia condiției muritoare.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie operei

1. Anania, Valeriu, *De dincolo de ape*, prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Polirom, Iași, 2009
2. Anania, Valeriu, *Amintirile peregrinului apter,* prefață de Mircea Muthu, Polirom, Iași, 2009
3. Anania, Valeriu, *Străinii din Kipukua*, prefață de Aurel Sasu, Polirom, Iași, 2010
4. Anania, Valeriu, *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

Bibliografia critică

1. Bâgiu, Lucian, Vasile, *Valeriu Anania, Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006
2. Pălimaru, Nicoleta, *Valeriu Anania, Opera literară*, Editura Limes, Renașterea, Cluj-Napoca, 2011
3. Sasu, Aurel, *Dragostea și vântul, Glose la Memoriile lui Valeriu Anania,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011

Periodice

1. Craia, Sultana, *Visul germinal*, în „Luceafărul”, anul XXII, nr. 32, 11 august, 1979
2. Titel, Sorin, *O lume imaginară și exotică*, în revista „România literară”, nr. 7, 14 februarie, 1980

TRISTAN TZARA AND THE DADA POETIC EXPERIMENT

Anca-Lavinia Țăranu
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present article aims to show that Tristan Tzara's Dada poetry was both a poetic experiment and a form of revolt against war, which led to dehumanization, a protest against all conventional systems, of stereotyped art and literature. At the same time, we wanted to show that there are some similarities between Dada poetry and Dada collage, in the sense that both are artistic experiments that aim to reconstruct an unique reality by pulverizing the previous one, pulverization followed by the random recombination of words and pictorial material, which leads to a profound transformation of art and poetry. I have shown that Tristan Tzara's Dada poetry is also close to Hans Richter's experimental films, as both artistic products spring from a spontaneous imagination and come to communicate various experiences through surprising images, based on the principle of formal correspondence and relationships of bipolarity.

Keywords: Tristan Tzara, experimental, collage, poetry, Dada

Poezia Dada nu s-a născut doar de dragul de a distruge lirica tradiţională ori pentru a fi prilej de amuzament pentru un public neexperimentat, ci, „dincolo de gratuitul unei explozii de exuberanţă ori de furie juvenilă,"[1] urmărea să realizeze o revoluţionare totală a artei şi a literaturii. Şi pentru ca acest lucru să fie posibil, trebuiau abolite convenţiile artistice şi literare anterioare. Refuzând compromisurile de orice fel, Tristan Tzara va încălca toate convenţiile literare, pulverizând discursul liric până la ultimele lui consecinţe, lăsându-se în voia unei imaginaţii spontane, fără a ţine cont de reguli şi scheme compoziţionale, motivându-şi în felul următor alegerea pentru o artă originală, transformată în profunzime şi care să reflecte realitatea trăită: „Ni se părea că lumea se pierde în fleacuri, că literatura şi arta au devenit instituţii care, la marginea vieţii, în loc să servească omului, au devenit instrumentele unei societăţi depăşite. Serveau războiului şi, exprimând sentimente frumoase, îşi acopereau cu prestigiul lor o inegalitate atroce, o mizerie sentimentală, nedreptatea şi vulgaritatea."[2]

Spre deosebire de poezia convenţională, poezia Dada se caracterizează printr-o explozie a limbajului care nu e altceva decât un protest vehement împotriva limbajului poetic stereotipat şi a logicii raţionale. Dada îşi dorea să distrugă toate sistemele, toate ierarhiile care îngrădeau libertatea de creaţie, de acţiune şi de exprimare a omului. Distrugând toate barierele, „cu forţa de a denunţa formele uzate sau abuzive ale unui limbaj convenţional, el a descoperit noi moduri de expresie, apărute din orizonturi necunoscute până atunci."[3] Confuzia care se naşte din melanjul genurilor „dorită şi asumată, porneşte din două principii esenţiale: identitatea absolută a cuvântului şi a ideii; spontaneitatea, adică refuzul de a interveni asupra ceea ce e rostit, în adevăr

[1] Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, op.cit., Editura Minerva, București, 1976, p.365.
[2] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 5, 1924-1963, op.cit., Édition Flammarion, Paris, 1982, p.66.
[3] Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada, Histoire d'une subversion*, op.cit., Édition Fayard, Paris, 1990, p.90.

de principiu iniţial."[4] Destructurarea limbajului, spontaneitatea creatoare, abolirea schemelor de construcţie, confuzia genurilor şi predilecţia pentru alăturări combinatorii neaşteptate dau naştere unui nou limbaj poetic, îndrăzneţ şi original. Fără a se preocupa de cenzură ori de sintaxă, poetul se lasă în voia fluxului verbal, şi astfel face posibilă deschiderea spre un nou câmp de creaţie literară şi artistică, guvernat de principiul hazardului şi de absurd.

Alcătuite sub forma colajului, poeziile Dada ale lui Tristan Tzara sunt o dovadă a inventivităţii sale, fiind vorba despre experimente tipografice în care cuvintele îşi permit libertatea de a se asocia după bunul lor plac în imagini care nu ţin cont de niciun fel de reguli. Asemănător cu ready-made-ul lui Marcel Duchamp, un obiect gata făcut şi prezentat de artist ca operă de artă, ce „serveşte la prăbuşirea distincţiei dintre artă şi non-artă"[5], colajul poetic al lui Tzara „lasă hazardul să se joace, dar se loveşte de o limită pe care nu am şti cum să o minimalizăm: ilizibilul, sau mai precis, capacitatea de absorbţie a lectorului."[6] Cititorul comod, fiind obişnuit cu o receptare logică a mesajului poetic nu va şti să interpreteze poezia Dada altfel decât ca pe un discurs aberant pe care nu îl va înţelege. Dacă e să luăm următoarele versuri din poezia *Uriaşul alb lepros al peisajului* din volumul *Douăzeci şi cinci de poeme*, „termometrul priveşte ultraroşul gmbababa / berta educaţia mea sexul meu este rece / [şi monocromatic nfoua loua la / ciupercile portocalele şi familia de sunete / [dincolo de tribord"[7], la o primă lectură cititorul ar fi tentat să le perceapă ca pe o înlănţuire absurdă de termeni ilogici, care alătură onomatopee indescifrabile şi un simbol matematic, sfidând legile sintactice şi cele raţionale. De aici ar rezulta frustrarea sa, deoarece cititorul, în lipsa unui sens logic, nu va avea capacitatea de a asimila logic versurile. Dar oare Tzara şi-a propus să dea versurilor lui un sens anume? În niciun caz. Destructurarea discursului poetic nu era un gest gratuit, dimpotrivă. Era o formă de protest împotriva limbajului poetic tradiţional, prin excelenţă convenţional.

Prin natura lui, colajul este ambivalent în sensul în care „ca practică materială el confruntă realismul. Dar, ţinând de hazard, dă naştere jocului imaginarului, şi cu acest titlu îl vor reclama suprarealiştii."[8] De asemenea, înainte de juxtapunerea hazardată a imaginilor care alcătuiesc colajul, există deconstrucţia imaginii – material „unde foarfecele demontează coerenţa pentru a le deturna în întâlniri « fortuite»."[9] Totuşi, spre deosebire de colajul pictural, chiar dacă foloseşte o grafie deliberată, colajul verbal nu poate fi perceput imediat de către cititor, ci „presupune deci o clarificare particulară, care se găseşte uneori în titlu, sau într-o anume aluzie culturală şi pune în lumină, atrage atenţia către un procedeu specific, antrenând spre o lectură în relief."[10] Destructurând realul, colajul reconstruieşte o altă realitate care relevă amprenta artistică a autorului. Dada nu distruge arta, ci o transformă! Dada distruge ideea preconceptă conform căreia arta ar trebui să exprime frumosul. Prin demersul său creator Tzara se opune susţinerii principiului estetic în artă, considerând că „frumuseţea e o idee relativă şi convenţională. Admit ca majoritatea cititorilor mei că în viaţa de toate zilele nu e acelaşi lucru... Dar tot ca o formă umană e între mâinile unui artist, ceea ce contează e cantitatea de viaţă pe care ştie să o

[4] *Ibidem*, p.110.
[5] David Hopkins, *Dada and Surrealism – A very short Introduction*, op.cit.,Oxford University Press Inc., New York, 2004, p.90.
[6] Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada, Histoire d'une subversion*, op.cit., Édition Fayard, Paris, 1990, p.134.
[7] Tristan Tzara, *Douăzeci şi cinci de poeme*, op.cit., Editura Vinea, Bucureşti, 1998, p.19.
[8] *Ibidem*, p.135-136.
[9] Philippe Sers, *Sur Dada Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, op.cit., Éditions Jaqueline Chambon, Paris, 1997, p.49.
[10] Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada, Histoire d'une subversion*, op.cit., Édition Fayard, Paris, 1990, p.136.

acumuleze şi expresia pe care i-o dă."[11] Cu alte cuvinte, arta trebuie să reflecte viaţa sub toate aspectele ei, experienţele şi sensibilitatea artistiului trebuind să se manifeste într-o manieră sinceră şi spontană pentru ca opera sa să fie autentică. Nonconformist şi absurd, poemul dada a provocat „cea mai vie impresie de incoerenţă: «cuvinte în libertate», fragmente de frază, o sintaxă în descompunere, uneori declaraţii împrumutate de la publicitatea modernă."[12]

În *Douăzeci şi cinci de poeme*, Tzara introduce în versurile sale expresii inedite, preluate din ziare, zgomote şi sunete, versurile lui „nu sunt maşinaţiuni verbale hermetice. Ele relevează un spirit nostalgic, pierdut"[13], o nouă sensibilitate artistică. Dada susţinea că arta se află peste tot, dorind să anuleze graniţele dintre formele de creaţie, de unde amestecarea genurilor, predilecţia pentru hazard şi abolirea înţelegerii logice a mesajului.

În continuare, am observat că între opera cinematografică a lui Hans Richter, pionierul filmului experimental, şi poezia Dada a lui Tzara există câteva asemănări, ambele produse artistice fiind realizate be baza corespondenţelor formale şi pe relaţiile de bipolaritate, ceea ce face posibilă comunicarea experienţei prin intermediul imaginii. În *Filmstudie* din 1926, Hans Richter îşi dă seama că formele abstracte pe care le explorase în creaţiile sale anterioare nu-i mai erau suficiente, aşa că pe lângă formele circulare adaugă diverse chipuri şi ochi de păpuşă multiplicaţi prin prisme, dând naştere unui nou mod de interpretare a elementelor, filmul fiind realizat, aidoma poeziei dada, cu foarte multă spontaneitate. Acest procedeu este similar cu cel al alăturărilor sintagmatice hazardate pe care Tristan Tzara îl foloseşte în experimentele sale poetice, alături de termeni împrumutaţi din limbajul triburilor primitive, diverse caractere tipografice, onomatopee ori simboluri matematice.

Hazardul metodic se manifestă în cazul creaţiilor ambilor dadaişti, deoarece permite o altfel de explorare a viziunii interioare. Iată ce afirma Hans Richter în legătură cu acest lucru: „Pentru noi, hazardul era procedeul magic care ne permitea să depăşim barierele cauzalităţii şi ale expresiei conştiente şi care făcea mult mai ascuţite percepţia şi viziunea interioară până la apariţia noilor înlănţuiri de idei şi de experienţe."[14] Aidoma lui Tristan Tzara, care era împotriva artei ca produs comercial şi care era pentru libertate, creativitate, originalitate şi spontaneitate, „Hans Richter a dus în filmele sale aventura Dada până la capăt, explorând toate momentele acestei libertăţi şi unind elementele pentru definirea unui statut modern al imaginii, fără să depindă de un suport material, de un produs susceptibil de a interesa piaţa artei."[15] Şi în cazul poeziei Dada a lui Tristan Tzara, şi în cazul experimentelor cinematografice ale lui Hans Richter structura organizatoare a lucrurilor rezidă în relaţia inexprimabilă dintre unitate şi diversitate în sensul în care „activitatea artistică şi în special funcţia creaţiei iconice definesc un loc în care spiritul şi materia se găsesc în continuitate orgnică. Există o putere a spiritului care angajează ansamblul realităţii în simpla decizie morală. Cheia înţelegerii modernităţii artistice rezidă în teoria creaţiei ca experienţă morală."[16] Acest lucru se referă la faptul că scopul artei nu trebuie să fie căutarea intenţionată a ornamentului ori a stilului, creaţia Dada – deconstrucţie şi construcţie – e însăşi viaţa, iar prin intermediul ei există posibilitatea ca lumea să se poată transforma.

[11] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, op.cit., Édition Flammarion, Paris, 1975, p.606.
[12] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la Suprarealism*, op.cit., Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.338.
[13] Marius Hentea, *Tata Dada, Adevărata viaţă şi aventurile celeste ale lui Tristan Tzara*, op.cit., Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p.121.
[14] Philippe Sers, *Sur Dada Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, op.cit., Éditions Jaqueline Chambon, Paris, 1997, p.21.
[15] *Ibidem*, p.42.
[16] *Ibidem*, p.57.

Aparţinând practicii individuale, creaţia Dada marchează libertatea spiritului opusă intenţiilor convenţionale.

Distrugerea Dada nu trebuie percepută ca un experiment gratuit ori ca un gest izvorât dintr-un puseu de nebunie a unor tineri care se răzvrăteau pentru a capta atenţia publică. Dimpotrivă. Dada dorea să arunce în aer arta comercială, arta creată pentru a vinde. Arta nu trebuia să fie o marfă de schimb, ci trebuia să exprime rezultatul experienţei trăite şi a bucuriei de a trăi, iar etica Dada era în favoarea acestui lucru, militând pentru reîntoarcerea la elementul pur şi la realizarea unei noi reconstrucţii globale a artei. Din acest motiv, Dada şi-a propus să creeze „o antilume, o comunicare care să dea în vileag minciuna, conform căreia limbajul există ca oamenii să poată comunica unul cu altul”[17].

BIBLIOGRAPHY

BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, op.cit., Editura Minerva, Bucureşti, 1976

BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Dada, Histoire d'une subversion*, op.cit., Édition Fayard, Paris, 1990

CODRESCU, Andrei, *Ghid Dada pentru postumani, Tzara şi Lenin joacă şah*, op.cit., Editura Curtea veche, Bucureşti, 2009

HENTEA, Marius, *Tata Dada, Adevărata viaţă şi aventurile celeste ale lui Tristan Tzara*, op.cit., Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2016

HOPKINS, David, *Dada and Surrealism – A very short Introduction*, op.cit.,Oxford University Press Inc., New York, 2004

HUGNET,Georges, *L'aventure Dada*, op.cit, Édition Seghers, Paris, 1957

SERS, Philippe, *Sur Dada Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, op.cit., Éditions Jaqueline Chambon, Paris, 1997

RAYMOND, Marcel, *De la Baudelaire la Suprarealism*, op.cit., Editura Univers, Bucureşti, 1970

TZARA, Tristan Tzara, *Douăzeci şi cinci de poeme*, op.cit., Editura Vinea, Bucureşti, 1998

TZARA, Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 1, 1912-1924, op.cit., Édition Flammarion, Paris, 1975

TZARA, Tristan Tzara, *Oeuvres complètes,* tome 5, 1924-1963, op.cit., Édition Flammarion, Paris, 1982

[17] Andrei Codrescu, *Ghid Dada pentru postumani, Tzara şi Lenin joacă şah*, op.cit., Editura Curtea veche, Bucureşti, 2009, p.64.

PSYCHOLOGY OF THE DRAMA IN JERZY GROTOWSKI THEATER

Bulboacă-Trif Andrei-Theodor
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Throughout the history of the theater, there have been numerous creators who have performed, modeled and trained actors, according their visions of art. Jerzy Grotowski, the founder of the concept poor theater, was not just a director but a fine psychologist, working with actors to the point of exhaustion to get into the role. This Polish director worked in the smallest details with the actor's body, with the movement, but most importantly with the actor's psyche. At a time when psychology was not widespread, and psychoanalysis an almost taboo science, a theater creator manages to stand out by the complex way in which he manages to work with the mental of the actors. His shows, including Prince Constant or Apocalypse con figuris, had a strong emotional impact on audiences in the 1980s. This paper aims to shed light on some of the psychological aspects of working with the actor, the elements of psychology in his performances, but also the effect of the trauma that is found both in his performances in Poland. Moreover, at the heart of his research is the human being himself and the limits he is able to overcome on stage. Placing the audience close to the characters is another element of psychological pressure, thus destroying the fourth theatrical wall.

Keywords: psychology, Grotowski, theater, research, Poland, Creation

A scrie sau a discuta despre arta teatrală a lui Jerzy Grotowski, este un lucru destul de dificil atât pentru cercetătorii de teatru, cât şi pentru cei care doresc să înțeleagă mai în profunzime cultura acestui mare creator de teatru. Dificultatea apare deoarece spectacolele sale, şi lucrul său cu actorii, stau sub semnul unor aspecte psihologice de profunzime, făcând astfel personajul interpretat mult mai credibil. Grotowski nu doar că a oferit roluri unor actori, ci a finisat până la cele mai mici detalii atât expresivitatea corporală cât şi pe cea psihologică a actorului, într-o perioadă în care psihologia nu era o ramură atât de cunoscută. Aşadar în centrul cercetărilor sale se afla ființă umană şi limitele pe care aceasta este capabilă să le depăşească. Pentru spectatori creațiile sale pot părea de neînțeles, unele frizând chiar absurdul, însă aceasta este amprenta sa unică de creator. Poate nu degeaba primul spectacol montat de Jerzy Grotowski în cariera sa teatrală, a fost unul de teatru absurd şi anume *Scaunele* scris de Eugene Ionesco în anul 1957.[1] Este important să menționăm şi ceea ce ne spune Martin Eslin despre piesa lui Ionesco, pentru a înțelege mai bine valentele psihologice prezente în text.

> ,,O piesă ca *Scaunele* e o imagine poetică vie: complexă, ambiguă, multidimensională. Frumusețea şi profunzimea ei, ca simbolistică şi mitologie, transcende orice fel de interpretare. Desigur că *Scaunele* conţine tema incomunicabilităţii unei experienţe de o viaţă, desigur că pune în scenă futilitatea şi eşecul existenţei umane […] Există şi un element puternic al propriei tragedii a autorului în piesă: rândurile de scaune seamănă cu un teatru; [...] Dar mesajul este lipsit de sens, publicul e format din rânduri de scaune

[1] https://culture.pl/en/artist/jerzy-grotowski site consultat la data de 27.04.2022.

goale: cu siguranţă aceasta este imaginea puternică a însăşi absurdităţii situaţiei artistului, a autorului dramatic, al lui însuşi."[2]

Cu siguranţă nu întâmplător teatrul creat de Grotowski în Opole, s-a numit *Teatrul celor 13 rânduri*, clădire unde în momentul când locurile rămâneau goale deoarece nu venea nimeni la spectacole, regizorul polonez îşi punea trupa să joace doar pentru el. Iar aici ne este clară situaţia şi tragedia creatorului neînţeles, pentru care propria operă este mult prea greu de digerat şi înţeles de către publicul larg. Putem afirma deci că bătrânul şi bătrâna din piesa lui Ionesco, aflaţi la finalul vieţii, aşteptându-şi musafirii care nu mai vin, ar putea simboliza moartea creatorului de teatru sau a dramaturgului. Interesant este cum Grotowski îşi începe cariera, tocmai cu o piesă care vorbeşte despre un final. Primele spectacole ale acestuia se jucau cu publicul aproape de personaje, fie că erau aşezaţi pe paturi de spital, său stăteau pe băncile din lemn de la Opole, iar actorii treceau pe lângă ei. Se realiza un fel de intimitate imbatabilă iar reprezentaţia nu mai era doar o simplă simulare, ci un act provenit din cadrul propriului sine. În lucrarea sa de referinţă intitulată *Spre un teatru sărac*, ne sunt clarificate exact metodele pe care Grotowski le utiliza în lucrul cu actorul, dar şi rolul pe care publicul îl are în economia spectacolului. Asta deoarece presiunea psihică nu se pune doar asupra actorului ci şi asupra audienţei care lua parte la reprezentaţie. Prin urmare, acesta considera că actorii pot să îşi desfăşoare jocul atât în mijlocul spectatorilor, invitându-i să ia parte la piesă, sau pot construi anumite roluri printre spectatori, aceştia fiind supuşi la o presiune specifică.[3] În principal este cunoscut faptul că spectatorul, mai ales cel modern, este destul de stresat în momentul în care convenţia dintre scenă şi sală se rupe, actorul se apropie prea mult de el, sau îl implică în piesă. Fie că vorbim de un sentiment de ruşine ori anxietate de a fi văzut, aceasta modalitate de imersare a spectatorului în piesa există la destul de multe spectacole. Tehnica lui Grotowski se baza în principal pe faptul că actorul trebuie să ajungă la originile sale, să îşi folosească vocea şi gesturile pentru a putea interpreta un anumit rol. În cartea lui Peter Brook despre Grotowski, găsim un citat care rezumă tehnica regizorului în lucrul cu teatru şi actorii săi: „Ea a provocat fiecărui actor o serie de şocuri. Şocul confruntării cu provocări simple, irefutabile. Şocul conştientizării propriilor eschive, trucuri şi clişee. Şocul de a intui ceva din vastele şi nebănuitele sale resurse."[4] Putem considera acest proces şi ca o redescoperire a sinelui actorului, şi a ceea ce simte acesta cu adevărat, tocmai pentru a prelua şi mai mult şi mai intens sentimentele personajului. Înainte de a discuta concret despre câteva spectacole nu putem să nu menţionăm influenta pe care Artaud a avut-o asupra tehnicii de lucru a creatorului polonez, atât în regizarea spectacolului cât şi în lucrul cu actorul. În volumul său intitulat *Teatrul Cruzimii*, Artaud este de părere că ideile exprimate în teatru cu claritate sunt nişte idei moarte şi fără sens. Mai mult decât atât, Artaud credea că o reprezentaţie teatrală supusă doar textului este una considerată de idioţi şi de nebuni.[5] Prin urmare, nu ar trebui să ne mire faptul că regizorul polonez a ales să lucreze altfel cu actorii săi. Însă nu doar creatori de teatru i-au influenţat psihologia de lucru ci şi călătoriile pe care acesta le întreprins.

Voiajele în India au avut un impact destul de mare asupra gândirii, întorcându-se cu o viziune total schimbată cu privire la lumea artelor teatrale. Apropierea şamanică de secretele

[2] Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, traducere de Alina Nelega, Bucureşti, Editura Unitext, 2009, p.136
[3] Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu şi Mirella Nedelcu-Patureau, Bucureşti, Editura Unitext, 1998, p.12.
[4] Peter Brook, *Împreuna cu Grotowski*. *Teatrul este doar o formă*, traducere de Anca Măniuţiu, Eugen Wohl şi Andreea Iacob, Bucureşti, Editura Cheiron, 2009, p.2.
[5] Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său urmat de Teatrul lui Seraphin şi de Alte texte despre teatru,* traducere de Voichiţa Sasu şi Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p.35.

trupului, controlul minții și al sinelui, dar și aspecte religioase legate de mituri, au fost elemente care s-au regăsit în spectacolele sale. Studiindu-i biografia observăm că nu a fost străin de scrierile şi influențele religioase atât ale autorilor ruși cât și a celor indieni, așa cum reiese şi din următorul fragment:

> „One day Grotowski's mother brought home Paul Brunton's *A Search in Secret India*, a curious volume about an English journalist's contact with the mysteries of India. Around the same time, the village priest secretly gave the young Grotowski a copy of the Gospels to read alone. [...] These books—along with Renan's *The Life of Jesus*—plus *The Zohar*, *The Koran*, and the writings of Martin Buber and Fyodor Dostoevsky, served as the foundation for the questions Grotowski pursued during each phase of his creative investigations."[6]

Copilărind într-un sat din Polonia în timpul invaziei naziste, mama lui fiind o persoană foarte religioasă, ne putem închipui că a sa copilărie nu a fost tocmai una fericită, şi poate şi de aici încercarea de evadare prin intermediul lecturii şi a rugăciunilor. Conform aceloraşi autori aflăm că tânărul Grotowski l-a descoperit pe Ramana Maharshi* şi scrierile hinduse ale acestuia de o înaltă profunzime spirituală.[7] În decembrie 1960, a avut loc la Opole în *teatrul celor 13 rânduri* premiera spectacolului *Shakuntalā*, o reprezentație ce a pus în lumină conceptele lui Grotowski despre lucrul cu actorul, teatru şi conceptele hinduse, textul fiind o adaptare a unei povesti din mitologia indiană. Înainte de spectacol s-a lucrat cu actorii pentru că aceştia să reuşească să își stăpânească corpul, mișcările și tehnica vocală, pentru a reuşi să interpreteze rolurile în modurile cerute de regizor. Repetițiile în general durau aproximativ patru ore pe zi şi includeau exerciţii acrobatice, de gimnastică, mimică dar şi exerciţii vocale. Interesantă a fost şi aşezarea publicului în sală, aceştia stând pe două platforme puse fata în faţă, spectacolul desfăşurându-se între acestea, publicul fiind martorul de aproape al acestui eveniment ritual.[8] Toate aceste expresii fizice necesitau din partea actorilor polonezi numeroase sacrificii, atât ca timp cât şi din punct de vedere psihic şi fizic. În general montarea unui astfel de text indian, era destul de dificilă, mai ales că publicul european nu era obişnuit cu aceste producții de origine orientală. Grotowski a reuşit prin aceasta reprezentație să scoată publicul din zona sa de confort, şi să-l pună fata în fată cu o realitate artistică care există pe un cu totul alt continent. Rena Mirecka* este actrița care a interpretat rolul principal în spectacol, însă ceea ce vreau să subliniez este că în continuare, exercițiile pe care Grotowski le-a predat cât timp era în viaţă, le putem observa puse în practică la școala ei de teatru. Câteva secvențe din tehnicile ei ne arată cât de

---

[6] James Slowaik, Jairo Cuesta, *Grotowski*, New York, Editura Routledge, 2007, p.3.
„Într-o zi mama lui Grotowski a adus acasă volumul lui Paul Brunton, *A search in secret India,* o carte stranie despre un jurnalist englez ce a intrat în contact cu misterele Indiei. Cam in aceeaşi perioadă, preotul satului i-a oferit în secret tânărului Grotowski, o copie a Evangheliei, pentru a o studia singur. [...] Aceste cărţi- împreună cu volumul lui Renan *Viaţa lui Iisus*- cu *The Zohar* şi *Coranul*, dar şi scrierile lui Martin Buber si Feodor Dostoievski, au servit ca bază pentru întrebările pe care Grotowski şi le-a pus în timpul fiecărei perioade din cadrul investigaţiei sale creative." (trad.proprie)

*Ramana Maharshi (1879-1950), filosof şi predicator hindus, autor a numeroase cărţi de spiritualitate. Datorită unei experiențe ce l-a apropiat de moarte, îmbrăţişează o viaţă de solitutidne, în peştera Virupaksha. Conceptele sale despre viaţă şi sine au atras numeroşi adepţi.

[7] *Ibidem*, p.4.

[8] Zbigniew Osiński, *Grotowski and His Laboratory*, New York, Editura Paj Publications, 1986, p.50.

*Rena Mirecka (n.1934), actriţă, fiind singura femeie care a lucrat împreună cu Grotowski la toate spectacolele teatrului laborator. Este o continuatoare a artei regizorului polonez, fondând şi o şcoală de teatru fizic intitulată *The Sun*.

solicitant este lucrul cu actorii, ce flexibilitate fizică şi ce sunete pot să scoată aceştia prin exerciţii.[9] Însă pentru a ne face o idee cât mai reală despre efectele pe care aceste repetiţii le aveau asupra actorilor, nu ne rămâne decât să aducem către cititor, relatările din jurnalul Renei culese de către Zbigniew Osiński*.

> ,,Opole. October 13, 1960. Friday, 11:15 p.m. . . . I'm exhausted. I'm been studying for the role at all hours. [...]
>
> Opole November 12, 1960 . . . My constant loneliness, solitude (outside of work in the theatre) is killing me. . . . At this very moment my colleagues are partying and laughing.
>
> Opole November 17, 1960.. [...] Only my work in the Theatre cheers me up. My achievements are growing. We're working on a new debut, Shakuntala—I'm doing the title role. Rehearsals are exhausting.[...]"[10]

Relatările continuă în jurnal, cert este însă că avem exemplul unei actriţe care este epuizată de lucrul cu Grotowski, iar această oboseală se resimte şi în viaţa ei de zi cu zi. Cu toate astea, singura sursă de bucurie părea a fi doar în lucrul de la repetiţii, acasă luptându-se cu o singurătate cruntă. Dincolo de dificultatea de a lucra pentru un spectacol, regizorul polonez a reuşit să sudeze o echipă, cu care să împartă atât bucuriile cât şi eşecurile, iar acest lucru se vede şi în felul în care tehnicile sale au reuşit să motiveze actorii. Mulţi dintre ei ar fi putut refuza să ia parte la lucrul acestor spectacole, mai ales că antrenamentele erau peste măsură de dificile. Însă aici stătea talentul de psiholog al lui Grotowski, care reuşea prin energia sa să se plieze pe dorinţele şi nevoile fiecărui actor. O relaţie specială a avut-o însă cu Ryszard Cieślak*, interpretul său *fetish* cu care a lucrat unu la unu pentru spectacolul *Prinţul Constant.* Nimeni nu ştie exact ce au discutat, însă efectele psihologice asupra lui nu au întârziat să apară, iar în momentul reîntâlnirii cu distribuţia, toţi ceilalţi au realizat că actorul era complet schimbat. Cieślak a avut o asemenea maleabilitate şi putere de înţelegere şi receptare, încât a reuşit să integreze cel mai bine metodele predate la teatrul laborator. *Prinţul Constant* a avut premiera oficială la data de 25 aprilie 1965 în Worclaw. Textul aparţinea lui Julius Slowacki, fiind reinterpretat după opera lui Calderon de la Barca. Povestea se bazează pe istoria martirică a prinţului Fernando din Portugalia, care a fost încătuşat şi întemniţat datorită unor neînţelegeri politice. Acesta a murit în temniţă, iar pentru sacrificiul şi caznele prin care a trecut a fost sanctificat s-a creat un adevărat cult al său în Portugalia. Slowacki păstrează detaliile lui Calderon, însă intră mult mai adânc în sfera spirituală, scoţând la iveală tortura şi zbaterile psihologice prin care a trecut prinţul. Din nou aşezarea publicului a fost făcută într-un mod

---

[9] https://www.youtube.com/watch?v=PTVV3dBTGz0&t=741s site consultat la data de 27.04.2022.

* Zbigniew Osiński (1939-2018), istoric, critic de teatru şi teatrolog de origine poloneză. Şi-a dedicat cariera studiului teatrului polonez în special asupra teatrului lui Jerzy Grotowski.

[10] Zbigniew Osiński, *The Notebooks of Rena Mirecka*, Mime Journal: Vol. 25, Article 3. DOI: 10.5642/ mimejournal.20142501.03 articol consultat la adresa https://pdfs.semanticscholar.org/08a0/0d66c6c9bb5df3272f950255099c41b07b40.pdf?_ga=2.254919432.1821578319.1651787373-1283919738.1651671925 la data de 27.04.2022

,,Opole. 13 Octombrie, 1960. Vineri. 11.15 p.m.. Sunt extenuată. Studiez pentru rol multe ore. [...]

Opole, 12 Noiembrie, 1960...Singurătatea mea constantă, solitudinea (în afara muncii in teatru) mă ucide...Chiar în acest moment toți colegii mei râd și petrec.

Opole, 17 Noiembrie 1960. [...] Doar munca în teatru mă mai înveselește. Reușitele mele sunt în continuă creștere. Lucrăm la o nouă premieră, Shakuntala-joc rolul principal. Repetițiile sunt epuizante [...]" (trad.proprie)

* Ryszard Cieślak (1937-1990), actor al teatrului laborator şi regizor. A lucrat în cadrul instituției până în anul 1984. Ulterior a predat și în străinătate alături de Peter Brook. A fost unul dintre cei mai apreciați și și iubiți actori ai teatrului grotowskian, legătura acestuia cu creatorul polonez fiind una extrem de puternică.

voyeuristic, dându-i astfel spectatorului o funcționalitate specifică.[11] Am putea completa şi spune că spectatorul avea un rol cheie în această producţie, şi anume aceea de martor tăcut, la torturile pe care prinţul le suporta în spectacol. Din fericire ni s-a păstrat un fragment video în care putem observa ce rol presant avea Cieślak de interpretat, şi cu siguranţă nici pentru cei ce asistau la reprezentaţie nu era uşor de digerat.[12]

Într-una din conferințele sale, Grotowski dezvăluie pentru prima oară cum a lucrat cu actorul polonez. Aceste mărturii sunt doar pentru a ne contura o vagă idee, deoarece profunzimile au rămas pe veci între cei doi:

> „Textul vorbeşte despre torturi, despre dureri, despre agonie. [...] În munca mea cu Cieślak nu a fost vorba despre ceva trist, apăsător. Întregul rol a fost construit pe baza unui moment foarte precis al memoriei sale [...] care avea legătură cu perioada adolescenţei, în care a cunoscut prima lui mare, teribilă experienta amoroasă.[...] Întreaga noastră căutare era legată de această experienţă."[13]

După cum putem observa, regizorul a găsit exact punctul cel mai dureros al actorului, şi anume acela al unei iubiri neîmplinite. Prin intermediul repetiţiilor şi a lucrului împreună cei doi au reuşit să scoată la suprafaţă această durere ce a fost întrepătrunsă în interpretarea personajului. Cu toate acestea putem afirma că la repetiţii, şi mai ales în timpul repeţiţilor private, a existat o presiune psihologică extrem de mare asupra actorului. Chiar Grotowski o recunoaşte când afirma că în unele momente din spectacol, Cieślak are anumite reacţii fizice, chiar psihosomatice cum ar fi un tremur al picioarelor, care ar fi fost un răspuns psihofizic, născut în procesul de repetiţie.[14] Numeroase studii au arătat că există o legătură strânsă între corp şi creier, iar anumite elemente traumatice pot declanşa cu uşurinţă boli, fie de natură fizică sau psihică. De aceea persoane care stau într-un mediu stresant mult timp, pot să se îmbolnăvească mult mai uşor, spre deosebire de cei care nu au parte de un nivel ridicat de stres. Lucrul cu Grotowski nu era unul simplu sau facil, uneori se repetă chiar şi peste 18 ore pe zi, indiferent că era zi sau noapte. Mai ales că se pare că regizorul prefera să repete noaptea, iubea întunericul, pentru că atunci considera el că se poate crea adevărata magie a corpului, iar în căutarea dezvoltării sale artistice apela la arhetipuri şi lucruri considerate uneori tabu.[15] Problema aici este că interpretarea chiar era reală, nu era vorba de un joc, practic actorul se supunea unei presiuni psihice imense la fiecare spectacol, sondându-şi amintirile şi obligându-şi astfel corpul să răspundă prin reacţii fizice. Spectacolul s-a jucat din 1965 până în 1970 în diferite teatre de pe glob, prin urmare să joci timp de cinci ani acest spectacol cu asemenea dăruire, lasă nişte cicatrici psihice, oricât de mult ai încerca să le eviţi. Criticii de teatru nu au întârziat să comenteze interpretarea actorului polonez, unul dintre ei afirmând că prin rolul din *Prinţul Constant*, Cieślak ar fi atins *Everestul teatrului*.[16]

Un alt spectacol demn de menţionat este *Akropolis,* ce a avut premiera pe 10 octombrie 1962, la *teatrul celor 13 rânduri*. Spectacolul este important deoarece Grotowski face o paralelă interesantă între textele antice şi ororile holocaustului, mai ales că oraşul unde se afla teatrul său nu era la mare depărtare de Auschwitz. În piesa de la Opole, lagărul devine un Acropolis,

---

[11] James Slowaik, Jairo Cuesta, *op.cit*, p.13.
[12] https://www.youtube.com/watch?v=5Poc5QvfWbw&t=87s site consultat la data de 02.05.2022.
[13] Jerzy Grotowski*, Primtul Constant al lui Ryszard Cieślak* în George Banu (coord.), Ryszard *Cieślak*, *actor emblematic al anilor '60.* traducere de Andreea Dumitru, Editura Cheiron, Bucureşti, 2009, p.16.
[14] *Ibidem*, p.18.
[15] https://revistacultura.ro/ritualul-si-corpul-actorului-in-teatrul-lui-jerzy-grotowski/ site consultat la data de 02.05.2022.
[16] Ferdinando Taviani, *Cieślak întru nemurire*, in *op.cit.* p.35.

spectatorul observând pe scenă cum actorii îşi construiesc propriul lagăr. Sfârşitul piesei îi arată pe toţi, intrând într-un fel de trapă, ceea ce tradus înseamnă o cameră de gazare, loc de unde, în termeni simbolici, nu vor mai ieşi.[17] Principalul subiect al piesei este Învierea, prin urmare putem spune că spectacolul adaugă şi un omagiu milioanelor de victime ale holocaustului. Spre deosebire de alte spectacole realizate de regizorul polonez, *Akropolis* ni s-a păstrat într-o variantă de aproape o oră, prin urmare putem avea o mărturie vizuală despre ceea ce se juca acolo.[18] Reprezentaţia este organizată în jurul unui spaţiu centru, făcându-se astfel un apel la memoria mitică, scenariul fiind un mediator între viaţă şi moarte. Din nou vorbim despre corporalitatea actorului, despre gesturile simbol pe care le face, dar şi despre o empatie a spectatorului cu personajele. Spectacolele grotowskiene nu doar se privesc, acestea se simt, se trăiesc, iar fiecare emoţie din tine este activată, realizându-se astfel un melanj de sentimente. De multe ori interpretarea este atât de pură, încât reprezentaţia devine greu de privit, la fel cum se întâmplă în *Prinţul Constant*. Pentru *Akropolis*, Grotowski nu a dorit să existe legătură cu publicul, însă acesta a reuşit totuşi să imagineze o relaţie la nivel psihologic, în care actorii ce interpretau personajele erau consideraţi morţi, iar el publicul era considerat viu. Mai mult decât atât, ceea ce şoca spectatorii era faptul că interpretarea era atât de aproape, şi reală, actorii reprezentând deţinuţii înviaţi din lagăr, încât pentru mulţi dintre aceştia asistarea la spectacol putea deveni o experienţă şocantă.[19] Reamintesc că ororile holocaustului erau extrem de proaspete în mintea oamenilor, mai ales că nu trecuseră mulţi ani de la eliberarea lagărelor, iar mulţi ofiţeri nazişti erau încă în libertate. Europa nu îşi revenise încă, iar asistarea la un astfel de spectacol putea naşte nişte anxietăţi în spectator dar şi în actori, poate că mulţi dintre ei având rude sau cunoştinţe ce au decedat în lagăre.

Concluzia pe care o putem trage din aceste spectacole prezentate cât de succint s-a putut ar fi una singură: viziunea lui Grotowski a fost unică, a avut ceva dincolo de realitatea obiectivă, iar în momentul când actorul sau spectatorul îşi dorea să participe la un spectacol de-al său trebuia să respecte convenţia şi să se aştepte la orice. Este adevărat că nu toată lumea i-a înţeles viziunea artistică, însă poate că este mai bine că a fost aşa, regizorul păstrându-şi astfel unicitatea. Exerciţiile sale psihologice şi fizice nu au creat doar simpli actori, ci actori care au reuşit să întrupeze personaje nu doar verbal prin replici, ci şi prin simţiri, actorul făcându-se una cu personajul jucat. Am putea fi şi avocaţii diavolului, în sensul că, există posibilitatea ca mulţi să-l fi acuzat pe Grotowski de îmbolnăvirea lui Cieslak şi a altor actori care ar fi lucrat cu el, datorită exerciţiilor extrem de dure la care-i supunea. Aceste zvonuri nu pot fi nici infirmate nici confirmate, însă, cu siguranţă, a existat un factor declanşator. Poate că şi aceste acuze l-ar fi putut face să se oprească, chiar dacă nu au fost mediatizate în presă sau pe alte canale media. În orice caz, moştenirea sa a rămas şi după decesul survenit în 1999, iar în prezent la Pontadera tinerii actori continuă să-i studieze şi adopte tehnicile. Ceea ce a vrut el să facă a fost să ducă arta teatrală la un alt nivel, la un nivel care să depăşească înţelegerea umană, să transforme teatrul în ceva la nivel de catharsis. Şi ce încheiere mai bună ar fi decât un citat din Grotowski care măcar să încerce să ne lumineze asupra modului sau de lucru, sau de ce nu să ne ofere răspunsurile căutate:

> ,,Când încep să lucrez cu un actor, prima întrebare pe care mi-o pun este următoarea <<Are acest actor dificultăţi de respiraţie?>> El respiră bine; are destul aer ca să

[17] http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis site consultat la data de 02.05.2022.
[18] https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4 site consultat la data de 02.05.2022.
[19] James Slowaik, Jairo Cuesta, *op.cit*, p.77.

vorbească, să cânte? De ce atunci să creez o problemă impunându-i un tip diferit de respiraţie? Ar fi absurd. Pe de altă parte, poate că el are dificultăți. De ce? Există probleme fizice?...Probleme psihice? Dacă are probleme psihice, de ce natură sunt ele?[…]"[20]

BIBLIOGRAPHY

1. Lucrări generale

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său urmat de Teatrul lui Seraphin şi de Alte texte despre teatru,* traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997;

Banu, George, (coord.), *Ryszard Cieślak, actor emblematic al anilor '60.* traducere de Andreea Dumitru, Editura Cheiron, Bucureşti, 2009;

Brook, Peter, *Împreuna cu Grotowski*. *Teatrul este doar o formă*, traducere de Anca Măniuţiu, Eugen Wohl şi Andreea Iacob, Bucureşti, Editura Cheiron, 2009;

Cuesta, Jairo, Slowaik, James, *Grotowski*, New York, Editura Routledge, 2007;

Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, traducere de Alina Nelega, București, Editura Unitext, 2009;

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu şi Mirella Nedelcu-Pătureau, Bucureşti, Editura Unitext, 1998;

Osiński, Zbigniew, *Grotowski and His Laboratory*, New York, Editura Paj Publications, 1986;

2. Studii, Articole

Grotowski, Jerzy,, *Prinţul Constant al lui Ryszard Cieślak* în George Banu (coord.), Ryszard *Cieślak, actor emblematic al anilor '60.* traducere de Andreea Dumitru, Editura Cheiron, Bucureşti, 2009;

Taviani, Ferdinando, *Cieślak întru nemurire*, în George Banu (coord.), Ryszard *Cieślak, actor emblematic al anilor '60.* traducere de Andreea Dumitru, Editura Cheiron, Bucureşti, 2009;

Osiński, Zbigniew, *The Notebooks of Rena Mirecka*, Mime Journal: Vol. 25, Article 3. DOI: 10.5642/ mimejournal.20142501.03;

3. Resurse Web

https://culture.pl/en/artist/jerzy-grotowski
https://www.youtube.com/watch?v=PTVV3dBTGz0&t=741s
https://pdfs.semanticscholar.org/08a0/0d66c6c9bb5df3272f950255099c41b07b40.pdf?_ga=2.254919432.1821578319.1651787373-1283919738.1651671925
https://www.youtube.com/watch?v=5Poc5QvfWbw&t=87s
https://revistacultura.ro/ritualul-si-corpul-actorului-in-teatrul-lui-jerzy-grotowski/
http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis
https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4

[20] Jerzy Grotowski, *op.cit.*,p.111.

DOUBLE IDENTITY OR NON-IDENTITY: MIHAIL SEBASTIAN: FOR 2000 YEARS

Catinca Oncescu
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The present article makes a brief presentation to Mihail Sebastian's novel For Two Thousand Years. It as a book which questions once again what Jewish identity means in a world which is dominated by fascist movements, hatred and anti-Semitism. The novel became even more famous because of the Preface written by Nae Ionescu, a Preface which is a virulent anti-Semitic manifesto. Issues such as identity, the role of the artist, the acceptance of Jewish heritage are all themes of the novel. Actually, the novel is a search for an answer to the questions: "Who am I: The Jew, the Romanian, the Artist?"

Keywords: Jew, anti-Semitism, identity, preface, fascism

1. Romanian Anti-Semitism Between the Wars

The roots of Romanian anti-Semitism that will culminate during World War II with the pogroms and deportations of Iași and Bucharest must be searched at the origins of the Romanian modern national state and the creation of the Great Romania in 1918. During the more than 70 years that had passed since that moment, anti –Semitism manifested itself in various ways, which found their full accomplishment in the Cuza doctrine, the violence acts of the Legionary Movement and the laws imposed by the state led by General Ion Antonescu.

Leon Volovici gives the following definition to anti – Semitism: "Anti-Semitism is not the same with racism and is not just a component of fascist or totalitarian ideologies. It is, at the same time and long before the these ideologies appeared, a cultural code, a complex of prejudices and stereotypes that had generated in time irrational myths of Jewish conspiracy and of danger, ideological delusions and political programs, but also more rudimentary or more sophisticated mental clichés. They have affected, at different levels, the European culture, having at certain periods a certain importance in the religious, political and intellectual history, with direct and tragic consequences on the history of the Jewish people." (Volovici, 1995: 16) (our translation)

Hannah Arendt affirmed in 1960 that "It is hardly an exaggeration to say that Rumania was the most anti-Semitic country in prewar Europe." (Arendt, 1963: 90) However, Romanian anti-Semitism is a special case. It has almost nothing to do with the racial prejudices of the Nazi anti-Semitism. Romanian anti-Semitism must be seen as a profoundly nationalist movement, filled with orthodoxy, which differentiates it from the German anti-Semitism. The anti-Semitic discourse is present on the Romanian scene from the very beginning of the formation of the national state. However, it would be wrong to call great Romanian writers and politicians as deeply anti-Semites. It is true that writers and politicians such as Mihail Kogălniceanu, Ion Heliade – Rădulescu and Mihai Eminescu in their speeches and articles declared themselves

against any rights given to the Jews, but their anti-Semitism is mainly a nationalistic one, they militating for the conservation of local element.

In 1922, A.C. Cuza, a university teacher and politician, traces the guideline of the Romanian anti-Semitic doctrine, taking it to the extremes by even denying the recognition of the Old Testament by the Romanian Orthodox Church.

The 1930s are a restless period not only on the European scene, but also on the Romanian one. The appearance and rise of the legionary movement is a turning point in the Romanian anti-Semitic movement. However, legionary anti-Semitism is not the same with Nazi biological anti-Semitism; the Romanian movement is mostly a religious, orthodox, fundamentalist movement, encompassing economic reasons as well. Important personalities of the period saw in the legionary movement the attractive promise of a national movement. The young generation of philosophers and writers, disappointed by the lack of fulfilment of the promises following the creation of Great Romania at 1918, looked with hope to the legionary movement as a way of making the nationalistic feeling come to life again. Writers and philosophers such as Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Nae Ionescu adopted a radical language militating against the Jews in numerous articles in the press of the time. The Romanian poet Octavian Goga, an appreciated poet from literary point of view, was also a politician who militated for the deportation of the Jews to Madagascar and who later, from the position of prime minister passed the first laws against the Jews. Thus, between 1940 and 1942 Romania passed more than 100 laws against the Jews, eliminating them gradually from professional, cultural and educational circles. However, this was just the beginning. The dark period which follows is marked by the pogroms of Iași and Bucharest (1941) and the deportations to Transnistria camps. The Commission for the Studying of Holocaust in Romania established in its final report that in spite of the deep anti-Semitism shown by the Iron Guard, this movement had been declared illegal by the time the vast majority of the crimes happened and that the whole guilt belongs exclusively to the Romanian state led by General Ion Antonescu. (cf Wiesel et al., 2004: 388)

2. Identity and non-identity in *For Two Thousand Years*

Identity is a complex term, with many meanings and approaches, the most important being that of personal and ethno – cultural identity. Personal identity is what makes us unique; it is given by our traits of character, by our dreams and aspirations. Personal identity is actually the answer given to the question: "Who am I?" On the other hand, ethno – cultural identity defines our self in connection with the groups to which we belong from cultural, religious, sexual point of view. The Holocaust was exactly an attempt to annihilate not only the identity of a people, but also the attempt to annihilate it physically. Personal identity was reduced to a simple number, accounted for in the documents of death. That is mainly why all the writers off Jewish origin suffer of an identity crisis. On the one hand, they are Romanian citizens, raised in free spirit, not practicing Jewish religion, on the other hand they will be rejected by society as the anti – Semitic laws come into practice, some being even deported in the death camps.

First, there was the loss of identity, as they were marginalised, forced to wear the David yellow star, then there came the deportation, the loss of personal belongings, the loss of family and finally, for most of them, death. Viktor Emil Frankl, himself a survivor of Auschwitz, in his book *The Doctor and the Soul. From Psychotherapy to Logotherapy*, distinguished the stages through which a Jewish person went through in the camps culminating with what he called "cultural hibernation": "All higher interests are put aside for the duration of the camp life – except, of course, for political and, remarkably, religious interests. Otherwise the inmate crawls

off into a cultural hibernation." (Frankl, 1986: 142). However, many, such as Mihail Sebastian never got to the camps. And yet, they also knew what discrimination, humiliation, loss, marginalisation meant. This is the reason why many Romanian writers of Jewish origin go through an identity crisis. On the one hand, they are Romanian citizens, raised in free spirit with little or no connection to the Jewish traditions; on the other hand, they will go through all the stages described above, some even perishing in the death camps.

Who is actually Mihail Sebastian? He was born on the 8th of October 1907 in Brăila under the name of Iosif Hechter, the son of Clara Weintraub and Menedel Hechter. He was brought up in the Romanian way of life, in the house they spoke Romanian, but ironically, history will limit brutally his access to the only culture he knows. His identity will be constantly floating between Mihail Sebastian, the accomplished writer, and Iosif Hechter, the Jew, the tragedy of his life being given by this permanent oscillation. However, it will be exactly this dualism that leaves a specific print on his works. Doina Grăsoiu characterised him like this: "a rationalist, lucid spirit, receptive to the most recent literary experiences of his time, in writing he proved himself to be a sentimental, nostalgic writer; a discreet structure, having by excellency a confessor temperament; he triggered loud scandals at each of his public appearance; an outstanding essay writer, maybe the most representative of his generation, he wanted himself to be a novelist but was applauded as a playwright; in endured all the humiliations and deprivations of being a Jew…".(Grăsoiu, 1986: 5) (our translation)

"What does being a Jew mean?" is the question to which Mihail Sebastian tries to find an answering his *Journal* but also in his novel *For Two Thousand Years*. All the time the author finds himself positioned between two worlds, rejected by both and fully belonging to neither, although in the end, he will find himself accepted by the Jewish world he tried so hard to leave behind. The book becomes the painful confession of a young Jewish intellectual who tries to find his place in the 1930s Romania, a colourful, yet anti-Semitic world. On the one hand, he comes from the world of Jewish tradition which he is constantly trying to leave behind, even though, in the end, it is exactly this world that will give him the strength to survive. On the other hand, he is just a young socialite student in a non – Jewish world with its cultural diversity. Both worlds attract and reject him, making him feel lost in his search for identity. Thus, *For Two Thousand Years* becomes the painful confession of a young intellectual who tries to find his place in the society of the 1930s Bucharest, a colourful, yet increasingly anti – Semitic world. The hero has no name, being mostly an alter-ego of the writer. We are dealing with a thinker in a world which seems to have lost its capacity to think. He is Iosif Hechter – the Jew, but also the student who loves life:

"I will never cease to be a Jew, of course. This is not a position I can resign from. You are or you are not. It's a fact. It's not necessary to forget it. It would be just as unnecessary for someone to contest it. But nor will I, in the same way, ever cease to be from the lands of the Danube. This too is a fact…I know what I am, and the difficulties, if they exist, can only concern what I am, not what is written in the state's registry books. The state may declare me what it will, but I won't stop being a Jew, a Romanian and a Danubian". (Sebastian, 2017:311)

Alexandru Laszlo in his book *Cum se inventează un huligan? Mihail Sebastian, ziarist la Cuvântul* underlines that the identity drama of Hechter – Sebastian comes from his refusal to define himself in a certain way and from his desire to overcome his limits. (Cf Laszlo, 2019: 131).

3. Nae Ionescu's *Preface*

The novel *For Two Thousand Years* appeared in 1934, a period in which anti-Semitism was booming in Romania and it was preceded by a Forward written by Nae Ionescu. According to Zigu Ornea, Nae Ionescu's Preface is nothing but a "significant moment of fundamentalist anti-Semitism based on theological arguments". (Ornea, 1995: 403) For Sebastian, Nae Ionescu was a mentor, a person he looked up to, so the *Preface* was a shocking one, not only for the writer, but for the entire society.

The *Preface* starts with a theoretical analysis of the history of Jewish people, giving examples from their history of wandering around the world, not forgetting to mention their support offered to the prosperity of certain groups, but the conclusion is an implacable one: the conflict between Jews and Christians is eternal and irreconcilable. Mihai Iovănel, when speaking about the *Preface*, observes that "it has all it is needed in order not to be understood. It is ambiguous, deviating, sophisticated, badly built, emphatic – drawbacks that all start from the lack of clarity." (Iovănel, 2012: 115)

Nae Ionescu's approach will provoke a scandal at the time, as he was an open advocate of the extremist right wing, of the Iron Guard, of orthodox national Christianity. It is clear that at that moment, Mihail Sebastian, the friend, the colleague, the disciple is for Nae Ionescu only Iosif Mendel Hechter, the Jew. As Tatiana Niculescu remarks, "The time of tolerance has ended." (Niculescu, 2021: 200)

The rhetorical question that ends the *Preface* is a perfect summary of the eternal conflict between the Jews and the Christians, which, in the minds of Sebastian's contemporaries is impossible to be reconciled, the character – writer being sentenced to eternal estrangement due to his origin:

"Iosif Hechter, you are sick. You are substantially sick because all you can do is to suffer; and because your suffering is blocked. Everybody suffers, Iosif Hechter. We, Christians, suffer too. But for us there is an escape, we can be redeemed. I know, you hope; you hope that one day the one you are waiting for, Messiah, will come on a white horse and than you will rule the world. You hope, Iosif Hechter. It's the only thing that is left for you.

I cannot do anything for you. Because I know that your Messiah will not come. Messiah came, Iosif Hechter – and you did not recognise Him. All that was asked from in in exchange for all the goods that God gave you: to watch. And you didn't. Or you didn't see – because your vanity put scales on your eyes. Iosif Hechter, don't you feel how the cold and the darkness overwhelm you?" (Ionescu: 2020, 31) (our translation)

The *Preface* must not be taken out of the historical context in which it was written. It is a clear anti-Semite manifesto, in the German propaganda style, but also Nae Ionescu's new creed. For Sebastian, this *Preface* will cost him many things: he will lose some of his friedns, he will be marginalised, paradoxically both by anti-Semites and Jews, while Nae Ionescu will be praised by his new admirers, The Everything for the Country Party led by Corneliu Zelea Codreanu.

4. *For Two Thousand Years* – A Book of Questions

Literary speaking, the novel is not of high aesthetic value like other novels of the same period such as *Ion* by Liviu Rebreanu, *The last night of love, the first night of war* by Camil Petrescu or *Concert on Bach music by* Hortensiei Papadat – Bengescu. The real value of Sebastian's novel is given by the subject and the way he treats it. The novel almost reaches the value of a historic document which presents in details the situation of the Jew in the Romanian society of the 1930s.

Themes such as double identity, the fate of the Jew, the scene of prewar Romania are dealt with by the writer in this novel which is placed somewhere between fiction and reality, in a kind of no man's land. Written in the first person, the novel is a painful confession of a young intellectual whose main concern becomes finding his place in the society of the time. In the pages of the novel we recognise characters that are shaped after real people of the period, this offering even more authenticity to the tragic confession. The book gives us the image of a restless world in which the Jew is sentenced once again and forever. The feelings of the character are antagonistic, being however dominated by lucidity and delusion, mysticism and scepticism, ego and humbleness. The fight and revolt of the character are interiorised, becoming the fight of a rationalist spirit with his personal demons but also with the demons created by society. Self-respect is the only ally that the protagonist has in a fight that he has no chance of winning, history being the one that dictates the rhythm and the on-going of events: "If I cry, I'm lost. I'm still self-possessed enough to know that much. If I cry, I'm lost. Clench your fist, you fool, if necessary, believe yourself a hero, pray to God, tell yourself you are the son of a race of martyrs, yes, yes, tell yourself that, knock your head against the wall, but if you want to be able to look at yourself in the mirror and not die of shame, don't cry. That's all I ask of you: don't cry." (Sebastian, 2017: 22)

The novel is full of a typology of Jewish characters: Sami Winkler – the calm Zionist, S. T. Haim – the agitated Marxist and communist propagandist, or Abraham Sulitzer – the old itinerant merchant who wanders through Europe in search of old books that he brings in the ghetto.

The hero describes all the phases he goes through, once the anti-Semitic feelings increase in the society of the time. Because of his ethnic affiliation, he is persecuted, hit, even beaten, banished from the university, all in the same ordinary December morning, from here the irony that can be found at the end of the paragraph:

"I went to the class of Roman law. No one said a word to me. I took notes feverishly, in order not to have to take my eyes from my desk. Halfway through the lecture, a ball of paper falls on the bench. I don't look at it, I don't open it. Someone shouts my name loudly from behind. I don't turn my head. My neighbour to the left watches me carefully, without a word. I can't endure his gaze and I look up.

"Out!"

He barks the command. He stands up, making space for me to get by and waits. I feel tense silence around me. Nobody breathes. Any gesture from me and this silence will explode.

No. I slide out of the desk and slip toward the door between two rows of onlookers. It all happens decorously, ritually. Someone by the door lashes out with his fist, but it is a glancing blow. A late punch, my friend.

I'm out in the street. I see a beautiful woman. I see an empty carriage passing by.Everything is as it ought to be. A cold December morning." (Sebastian, 2017: 20)

The event is not an isolated one, repeating in the following days, not only with him but also with his other mates, so that in the evening they start making statistics regarding the slaps, punches, beatings that they suffer.

This is the university environment of the restless period between the two World Wars, an environment in which the young student will discover professor Ghiță Blidaru who teaches political economy. Ghiță Blidaru is actually created after the image of Nae Ioenscu. He is different from all the other teachers: young, a polemical spirit, sarcastic, appreciated both by his

students and the academic environment. He has that charm and intelligence that make him be liked and observed, his courses being so interesting that no humiliation can keep the hero away from them. "Blidaru's course rearranges hierarchies with the greatest of ease. Only a couple of words on what the textbook considers sacrosanct, then ten furious lectures on what the textbook despises most." (Sebastian, 2017: 38)

Blidaru's portrait is made up of contradictory images through the novel. His cynicism, his anti-European attitude, the contradictions that he does not hesitate to shout out loudly, make him a complex and hard to define person, but who meanwhile is happy to be admired by the nameless Jewish student. In spite of his rebellious attitude, Blidaru is seen as a traditionalist Romanian. "This man who has passed though libraries, through universities, through metropolisis, strives to remain a ploughman in his thinking. (Sebastian, 2017:182)

At Blidaru's suggestion, the hero will choose to become an architect, and in this way he meets the other "sculptor" of his life, Mircea Vieru. Vieru is everything that Blidaru is not: profoundly human, a good professional, a believer in human values and morals, and moreover completely lacking any anti-Semitic thoughts: "Do you want me to tell you if I'm an Anti-Semite? I don't know. I'm not familiar with the matter, it doesn't interest me, never could. But I'll say one thing: any general judgement about a category of people gives me the shudders. I'm not a mystic. I have a horror of generalisations. I can only judge specific cases, individual people, detail by detail." (Sebastian, 2017: 176)

The hero goes through a moral dilemma as he does not know how to report himself to Vieru. His Jewish blood which has become an issue in his relationship with Blidaru and the whole world itself pushes him to the limits of despair: "I've never had a conversation with someone without wondering apprehensively whether they know I'm a Jew and, if so, whether they'll forgive me or not. This was a real problem to me, and caused me an absurd degree of suffering and awkwardness. SO, I had resolved long ago to renounce all equivocation and to clarify the matter from the outset, confessing everything briskly and readily, which must often have seemed the mark of aggressive pride, when in fact it was only wounded pride. (Sebastian, 2017: 175-176)

The hero identifies himself in certain ways with Vieru, also a pariah of society due to different reasons. Near him, the character finds his own self, a self that is neither Jew, nor Romanian, but simply a man. The lost identity, the identity thrown in the mud, is somehow recovered: "I think what draws me most to the master is his wounded pride. I myself had so many personal humiliations to overcome that I find the company of this man, who has been struck from every direction, stimulating….I preserve an old sense of obligation, an inevitable sympathy, for the isolated or beaten individual. The only pain that I understand directly and instinctively, without needing it explained, is the pain of discouragement." (Sebastian, 2017: 174)

Although he knows that the Romania that created him does not want him anymore, nothing can delete his love for the country that repudiates him, and if he will not speak about Romania, he will speak "of a land that is mine, and for her I will risk appearing ridiculous, and I will love that which I am not allowed to love. I will speak of the Bărăgan and the Danube as belonging to me not in a legal or abstract sense, under constitutions, treaties and laws, but bodily, through memory, through joys and sorrows. I will speak of the spirit of this place, of its particular genius, of the lucidity I have distinguished here under the white light of the sun on the plain and the melancholy I perceive in the landscape of the Danube, drowsing to the right of the

town, in the watery marshes." (Sebastian, 2017: 309) Thus, the protagonist creates a new identity for himself, which will help him detach from the cruel reality of the country that gradually refuses him all his rights as a human being. The love for his homeland will always be there, in his soul which has been tormented by his identity search and which he finally gets to understand.

The conclusion referring to the fate of the Jew is a sad one: anti-Semitism has followed society in all its stages of development and it will always exist, no matter what: `Two thousand years can't be overcome by leaving for somewhere. They would have to be forgotten the wound cauterised, their melancholy cut to the ground with a scythe. But the truth is that there are too many years for us to be able to forget them. We live always in the troubled memory of them. The memory reaches far back and hangs like a haze over the horizon of our future. Only rarely, through this history of warfare, victories and kingdoms, does any light pierce the mist. Is it possible to build a new history from such material?" (Sebastian, 2017: 290-291)

5. Conclusions:

Vieru's words seem to synthetize in the most beautiful possible way the message of the novel, the role of the artist in a world without morals, in which rationality and the state abdicated from their role, in which art is judged by the bloodline of its creator and these words seem to answer the question "Who am I, the Jew, the Romanian, the artist?": "An artist, if he is anything, is an individual. But to be an individual means embodying your own truths, suffering your own experiences, and inventing your own style. But these things can only occur by renouncing facility, and the most unfortunate facility comes from these so-called national characters, formed by the sedimentation of collective mediocrity, which lies there ready-made. National character is by definition that which remains in a culture after you have removed the personal effort involved in thinking, the personal experience of life and the triumph of individual creation. That's all." 177

For Two Thousand Years transcends time and offers us a deep image of the tragedy of an average man caught in the hurricane of history, betrayed by friends and by the country that he loves, a man who refuses to give up from the fundamental values that should be the ones that guide any human being: kindness, tolerance, empathy. The lost identity will not be re-found, but this long search will give the hero the chance to build a new Self which will eventually give him the necessary strength that will help me never give up on the values of life.

BIBLIOGRAPHY

Sebastian Mihail, For Two Thousan Years, Translated from the Romanian by Phillip O Ceallaigh, with a Forward by Mike Mazower, Other Press, New York, 2017

Sebastian, Mihail, (2020), *De două mii de ani…, Cum am devenit huligan*, Editura Litera, București.

References

Arendt, Hannah, (1963), *Eichman in Jerusalem: A report on the banality of evil*, Penguin books, New York.

Frankl, Viktor, *(1986), The Doctor and the Soul. From psychotherapy to Logotherapy*, Translated from the German by Richard and Clara Winston, Vintiga Books, a Division of Random House, New York.

Grăsoiu, Dorina, (1986), *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Editura Minerva, București.

Ionescu, Nae, (2020), *Prefață* la Mihail Sebastian *De două mii de ani…*, *Cum am devenit huligan*, Ed. Litera, București.

Iovănel,Mihai, (2012), *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București.

Laszlo, Alexandru, (2019), *Cum se inventează un huligan? Mihail Sebastian, ziarist la Cuvântul*, Editura Cartier, Chișinău.

Niculescu, Tatiana, (2020), *Seducătorul domn Nae. Viața lui Nae Ionescu*, Editura Humanitas, București.

Ornea, Z., (1995), *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București.

Volovici, Leon, (1995), *Ideologia naționalistă și „problema evreiască" în România anilor 30*, Editura Humanitas, București

Wiesel, Elie, et al, (2004), *Comisia Internațională pentru studdierea Holocaustului în România: Raport final*, Ed Polirom, Iași.

THE MEMORIALISTIC CHARACTER IN COSTACHE NEGRUZZI'S LETTERS

Luciana Chiric (Lupu)
PhD Student, „Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In 1857 the writer Constantin Negruzzi divided his work into several cycles, and the last section was entitled "Black on white. Letters to a friend. " In the Letters were collected very disparate pieces: small studies of history and philological notes, evocations of a not too distant past, sketches of morals, articles of literary criticism, travel notes. They are the first essays in our literature, literary dissertations on various topics in which the personality of the writer appears in the foreground. Their tone is clear, cursive exposition, the transitions from one idea to another are made without ceremony, the conclusion always brings a word of spirit. In the center is the writer, who notes impressions, sketches landscapes or portraits, pronounces on issues of history or language. The memorialistic side of Negruzzi's sketches is remarkable. His evocations involve a good deal of uncertainty as to the truth: among the facts of the biography are scattered inventions and absurdities. During the Pasoptist period, Negruzzi was considered a pioneer in Romanian literature, managing to achieve the perfect form of the historical short story and to contribute, as far as his talent, to the improvement of other literary species: memory, romantic short story, epic poem, literary letter.

Keywords: memoirs, letters, aesthetic criteria, physiology, journalistic character

Cel dintâi prozator romantic[1] este incomparabil prin intuiția și inteligența lui. În scrierile sale, melodramaticul și istoricul se împletesc. Între speciile de proză pe care le cultivă nu se poate trage o clară linie despărțitoare: nuvelele sunt invadate de biografism, memoriile fantazează epic și aproape întreagă această proză *Biedermeier* are înfățișarea delectabilă a eseului, dacă nu totdeauna și erudiția studiului științific. „Negru pe alb" numără câteva dintre cele mai originale pagini din întreaga noastră literatură. Prețuite aproape unanim, definirea *genurilor* lor a rămas până azi bâlbâită, cum se poate vedea cel mai bine din trecerea în revistă a opiniilor pe care o face Mircea Zaciu. Cea mai exacta caracterizare este tot cea veche a lui Lovinescu: „ Ce sunt aceste scrisori? Prijej de a vorbi despre orice, de impresii de drum, de lucruri mai serioase, de probleme actuale, de nimicurile vieții, sub o formă cât mai liberă, de adevărată *causerie*, cu un oarecare aer de năpăsare, de dilettantism fugind de orice argumentație mai strânsă și de tot ce ar putea părea pedantism. Negruzzi e cel dintâi foiletonist al nostru."

Scriitor de factură liberal-conservatoare, deși atras de romantism, Negruzzi a fost puternic marcat de cultura celui de-al 18-lea veac, de clasicismul tardiv cu propensiuni moral pedagogice, lucru evident mai cu seamă în lucrările sale memorialistic-epistolare sau publicistice.[2]

Negruzzi a dat în aceste proze virtuți artistice unui gen-genul publicistic. Majoritatea textelor au fost scrise pentru reviste, unde au și apărut mai întâi.Toți romanticii au fost legați de presă , fiindcă începuturile literaturii noastre au coincis cu acelea ale presei naționale, dar înainte de Caragiale nimeni nu a exploatat mai bine decât Negruzzi posibilitățile oferite de respectivul

[1] N. Manolescu, Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Ed.Paralela 45, 2008, Pitești, p.253
[2] I.Negoițescu, *Istoria literaturii române*, Vol I (1800-1945), Ed. Minerva, București, 1991, p.29

mariaj. *Negru pe alb* conține scrisori numai cu numele, în realitate fiind texte publicistice, cum vor fi peste cincizeci de ani și multe ale lui Caragiale. Recunoașterea faptului și a meritului a întârziat, în cazul ambilor scriitori, din pricina prejudecății clasice a genurilor *majore* , care a relegat la periferia literaturii, când nu le-a ignorant cu totul, aceste „articole", „însemnări", „notițe", „încercări", sau cum le-a botezat expresiv Caragiale „mofturi". Ele au continuat să treacă drept literature de bas-etage chiar și după ce tabletele lui Arghezi, ieri, ori ale Anei Blandiana, azi, le-au conferit depline titluri de stil și de artă.

Textele din „Negru pe alb" conțin excursii prin istorie-geografie („Plimbare", „Ochire retrospectivă") sau jurnalele de drum (Pelerinagiu, Băile de la Ems) sunt locuri comune în proza romantică. Stilul călinescian este ușor de identificat în scrisorile „ Vandalism„ și „Rețetă". Negruzzi surprinde un portret precis și umoristic. Portretul reapare în „ Iepurărie": din monologul celui care, insultat, refuză să se dueleze, rezultă cel mai desăvârșit poltroon.Felul în care fricosul întoarce argumentele bunei-cuviințe pe partea cealaltă probează la Negruzzi o subtilă a antifrazei, caragiliană și cehoviană deopotrivă.

Scrisorile la un prieten sunt scrisori imaginare, care îi îngăduie expeditorului să atace subiecte diverse, într-o manieră liberă, ceea ce îl face să fie unul din primii noștri publiciști literari. "[3] Unele scrieri reprezintă evocări de locuri și oameni, altele reprezintă „fiziologii"[4], adică portrete morale, „caractere", altele intervin în chestiuni de limbă sau de istorie. *Scrisorile* ne duc mai aproape de formula interioară a omului Negruzzi, pentru a contura latura lăuntrică, care-i dă substanța și culoarea unei părți însemnate a scrierilor negruzziene. Jovialitatea lui Constantin Negruzzi este transmisă tonului spiritual al *Scrisorilor,* perspectivei destinse din care autorul lor privește viața umană și întâmplările lumii prin care trece. Negruzzi cultivă autoironia observând defectele altora pe care le ironizează.

Un portret se află și în centrul uneia dintre cele mai extraordinare schițe din „Negru pe alb" și anume aceea intitulată „ Pentru ce țiganii nu sunt români": portetul boierului Bogonos. Schița aceasta are mai multe lucruri interesante. Ea debutează în stilul viitor al lui Merimee, cu precizări biografice referitoare la naratorul care citește broșura lui Kogălniceanu despre țigani (nuvela *Carmen*, în care francezul va folosi același procedeu initial și va comunica o întreagă bibliografie a chestiunii, apare patru ani după a lui Negruzzi). Un vecin de moșie , cu neuitatul nume Bogonos, sosește în vizită. Acesta a citit viața Sfântului Grigore, unde a întâlnit o legendă despre originea țiganilor, și nu admite nici o altă ipoteză (Alecu Cantacuzino va relua situația și opoziția în Serile de toamnă la țară). Modul cum Bogonos povestește viața sfântului, amestecând în relatare fraze din romanul „Pustnicul" al lui d" Arlincourt, îi prilejuiește lui Negruzzi un amuzant exercițiu intelectual. Plângerea de către Bogonos a pierderii trecutului este versiunea comic-parodică a atitudinii nostalgice din *Studie moldovană* de Russo, ce va apărea abia peste un deceniu.

În scrisoarea „ Pentru ce țiganii nu sunt români", Nicolae Manolescu identifică asemănari cu opera lui Caragiale, prin surprinderea replicilor personajelor: „ S-au sfârsit! Strigă vecinul meu cu oftare ce ar fi putut învârti aripile unei mori de vânt, nu mai este nădejde! Se duce vechea nostră Moldovă, și în curând n-o să mai rămâie din ea decât niște șturlubați cu mintea stricată-n-o zic asta pentru dumneata-carii, prin scrierile lor, se silesc a sterpi sămânța credinții ce a mai rămas!Oameni de idei! Disprețuiți reșegea, nu păziți posturile, nu faceți ca părinții voștri, vă despărțiți de soții, vă place mai mult teatrul decât biserica, și dacă întâlniți în drum un preot,

[3] Gabriel Dimisianu, *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*, Editura Minerva, București, 1984, p122
[4] Ibidem

aruncați cu ce vă iese înaite după el, ca să nu vi se întâmple ceva rău, ca și când slujitorul Domnului este dracul împilițat. N-are să treacă mult, și vă veți lepăda și de Hristos, căci sunteți în stare de a face orice!-Si când vorbea aceste, Bogonos era sublim și mare".[5] Latura memorialistică a schițelor lui Negruzzi este remarcabilă. Evocările lui comport o bună doză de nesiguranță cât privește veridicitatea: printre faptele de biografie sunt presărate invenții și absurdități. Procedeul e acela ulterior de la Sion, dar nu face impresia de naivitate de la acesta. Negruzzi pare conștient de valoarea lui. În „Calipso", după ce ne relatează întâlnirea cu Pușkin, adaugă o jumătate de pagină în care Calipso, tovarășa poetului reapare la Mănăstirea Neamțului deghizată în bărbat și dornică a plăti prin sihăstrire păcatele tinereții: „ Într-o seară a lunii noiemvrie 1824-era vicol de ploaie- la poarta monastirei Neamțu ajunse un june om care cerea voie să între. Hainele lui erau străbătute de apă și el semăna obosit de osteneală. Portarul îl primi și îl găzdui până a doua zi când, după cererea sa, îl conduse dinaintea starețului. El arătă că , fiind un tânăr strain și orfan,voiește a se călugări. ..Într-o dimineată, chemând sehastrul pre ucenicul din chilioara de alături, și văzând că nu-I răspunde, se duse ca să vadă ce face, dar îl găsi dormind de-somnul cel vecinic. Când erau să-l îngroape , se găsi pe peptul lui o hârtie în care scria aceste: „ Greșit-am, Doamne! Păcătuit-am, Doamne!și eu nu sunt vrednică a mă uita la cer; dar covârșească îndurarea ta mulțimea fărădelegilor mele! Doamne! miluiește și iartă pre păcătoasa Calipso!."[6]

În „Istoria unei plăcinte", după un debut memorialistic serios, vestind pe Ghica și pe Creangă: „ Îti mai aduci aminte de coplilăria noastră-care s-a dus să nu se mai întoarcă-ce plăcută impresie ne făcea strigarea: coooovrigi!Gogoșeeeeeele! Cum alergam toți, copii și bătrâni, și cei mai mari, și cei mai mici; cu ce nerăbdare așteptam să-și puie plăcintarul jos tablaua din cap, și cât de iute i-o deșertam!", narațiunea alunecă pe nesimțite în burlescu absurd cu întâmplarea „curtezanului", care se face vornic cadorisind pe însuși domnitorul cu o tavă cu plăcinte.

Costache Negruzzi a fost considerat un deschizător de drumuri în literatura română. O asemenea afirmație s-a repetat despre opera mai multor scriitori și explicația trebuie căutată în profunzimile și în complexitatea fenomenului cultural-literar. În perioada pașoptistă, Negruzzi se integrează procesului cultural existent, reușind să realizeze forma desăvârșită a nuvelei istorice și să contribuie, în măsura talentului său, la perfecționarea altor specii literare: amintirea, nuvela romantică, poemul epic, scrisoarea literară."[7]

Sugestia de a utiliza o specie literară fără rigori structurale severe, cu o arie tematică nelimitată îi putea veni scriitorului atât din literatura universală, cât și din literatura română din perioada veche până în vremea sa. Scrisoarea literară se afirmă ca specie distinctă, dar și ca mijloc de exprimare și participare a scriitorilor la dezbaterea problemelor controversate ale epocii. S-a impus în istoria noastră literară ideea că aceste scrisori sunt, de fapt, eseuri, iar Negruzzi este „primul eseist"[8] din literatura română. Afirmația se susține prin faptul că esența ficțională a acesteia și adresarea către un interlocutor „real" sau imaginar au fost preluate în toate etapele următoare ale literaturii române. Scrisoarea și jurnalul vor contribui substanțial la apariția prozei moderne de analiză psihologică. Contribuția lui Negruzzi într-o perioadă de

[5] Constantin Negruzzi, *Negru pe alb*, Ed. Minerva, p. 47
[6] Idem, p. 32
[7] Neagu Perianu, *Despre opera literară a lui Constantin Negruzzi*, ediția a II-a completată, Ed. Pax Aura Mundi, Galați, p. 3-4
[8] Leonte, Liviu, Prefață de C. Negruzzi, „Păcatele tinerețelor", ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, note și glosar, Biblioteca pentru toți, E.P.L., 1963, p. XIX

început a acestui lung proces literar-artistic se impune prin câteva procedee ale unității compoziției, ale inserției ficțiunii în sfera „realității”, ale situării autorului într-o postură intradiegetică.

„Scrisorile „completează” universul nuvelelor, al poeziei, și al teatrului prin exprimarea unor sentimente și atitudini față de numeroasele probleme contradictorii, caracteristice unei perioade istorice de tranziție. În Scrisoarea VIII („Pentru ce țiganii nu sunt români”) prozatorul afirmă: „Nu știi că în mine sunt doi oameni deosebiți, românul vechi și românul nou”. Conservatorismul care urma să fie suprimat nu era în totalitate negativ, iar liberalismul care trebuia să-l înlocuiască era promovat de adepți ai binelui public, dar și se indivizi dornici doar de îmbogățire. ”[9]

Descrierea poetică a Iașiului, văzut la sfârșitul unei zile de iunie de pe dealul Cetățuii în Scrisoarea XIX („Ochire retrospectivă”), text ce poate fi considerat un adevărat program politic al scriitorului și, pentru opera sa literară, o profesiune de credință include imagini prin care se trece de la universul etern al naturii la societatea vremii sale. „Ceața grea ca somnul trădătorului și rece ca mâna soartei” care învăluie orașul îl duce cu gândul la palatul bogatului și la coliba săracului ce doarme pe așternutul său de paie, la crime, fărădelegi, intrigă, calomnie și apoi la „trecuta mărire a strămoșilor...” în comparație cu „noi, pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor.” Nu este vorba doar de un clișeu romantic, ci de o privire realistă, obiectivă a situației sociale din vremea sa și din trecutul istoric. Scriitorul distinge o perioadă istorică de la întemeierea Moldovei până la sfârșitul domniei lui Ștefan cel Mare, când poporul, boierii și domnitorul alcătuiau o singură forță politică, statul era puternic și putea fi menținută independența Moldovei. Boierul patriot pașoptist este obiectiv, atribuind clasei boierești păcate cumplite, care au avut ca efect dezastrul istoric al țării. El consideră de-a dreptul tragică situația de a fi avut țara atât de mulți conducători răi și corupți.

„Întreaga operă literară a scriitorului este marcată de concepția despre istorie, lume, societate exprimată în această scrisoare.”[10] „Idra nu pere; ura și dușmănia se înțelinesc mai vârtos. Prilejul nu lipsește. Ragialii iubesc banii; ajutorul și favorul lor domnii îl cumpără cu bani, boierii dau bani ca să oboare pre domni; și de unde se stoarce ăst nămol de aur? Din sudoarea poporului ce geme subt împilarea despotismului și a aristocrației.” Este depățit în acest caz liberalismul și anticipată social-democrația. Prezența scriitorului în texte expunând la persoana întâi creează pretexte convingătoare pentru a reține atenția cititorului introducând amănunte biografice, istorice, culturale sau încadrând relatarea diverselor situații în contextul epocii.

În Scrisoarea VI („Catacombele M. Neamțu”) și în Scrisoarea VII („Calipso”) predomină latura memorialistică, în centrul atenției aflându-se situația în care l-a cunoscut pe marele poet Pușkin la Chișinău, unde scriitorul și tatăl său veniseră pentru a fi departe de tulburările din 1821.

„În Scrisoarea II („Rețetă”), oamenii sunt caracterizați printr-o curiozitate insistentă pentru lucrurile mărunte. Umorul rezultă dintr-o lungă enumerație de date biografice minore ale unui ieșean venit să se odihnească într-un târg, comunicate la sfârșitul unui ospăț, unde i-a invitat pe fruntașii tuturor categoriilor de târgoveți, pentru a fi lăsat în pace cât timp avea să rămână acolo.”[11]

[9] Neagu Perianu, op. cit., p.20
[10] Idem, p.23
[11] Idem, p.24

De insolitul societății provinciale este inspirată și Scrisoarea IX („Fiziologia provințialului"), unde se conturează un portret cu atribute picturale demne de un adevărat maestru. Portretul fizic e, ca în orice situație, static, iar cel moral este surprins în mișcare, în toată călătoria și șederea la Iași. O notă de inefabil apare în acel „nu știu ce..." notat de trei ori pentru a reliefa aspectul pitoresc al boierului țînutaș, zona geografică de unde vine, înfățișarea lui comică. Diferența dintre ceea ce spune acesta și ceea ce este în realitate constituie o autentică sursă de umor. Amănuntele pe care le inventează când se întoarce acasă de la Iași și este vizitat de ceilalți provinciali sunt „un model de fanfaronadă inconștientă și ridicolă, prin care se îndepărtează enorm de realitatea sa socială și individuală, expresie a unui parvenitism rămas în stadiul de dorință nerealizabilă."[12] În finalul scrisorii, autorul atribuie păcatele provincialismului și societății ieșene, exprimându-și temerea că vreun provincial cu duh i-ar putea descrie și pe ei, aristocrații capitalei, cu toate metehnele și ticăloșiile lor.

Aspecte ale provincialismului apar accidental și în Scrisoarea VIII („Pentru ce țiganii nu sânt români"). Un umor discret, reținut se degajă din caracterizarea boierilor de țară de tipul vecinului său de moșie, Bogonos. Realitatea trecutului este surprinsă cu mijloacele unei arte autentice prin portretizarea acestuia și prin dialogul individualizant, iar „istoria" plină de elucubrații spusă de el îi dezvăluie „spiritualitatea" concordantă cu platitudinea existenței sale în familie și în societate. Din povestea relatată de el, fragmentul care are aspectul unui blestem aruncat asupra țiganilor este memorabil. Realitatea contemporană scriitorului este enunțată prin câteva afirmații de ordin general: „Nu facem ce făceau părinții noștri? Nu, pentru că suntem fii a unui alt veac, și trebui să mergem cu veacul". Se vede că „românul vechi", Negruzzi, există ca realitate concretă, socială, morală, filozofică, politică, în timp ce „românul nou" este doar prefigurat și urmează să se formeze. Din perspectiva acestuia, adică a liberalismului activ, progresist, revoluționar, afirmat ideologic în perioada pregătirii revoluției de la 1848, aplicat mai târziu în practica socială prin reformele lui Cuza până la 1866.

Dacă în scrierile literare cu temă istorică sunt conturate diferite chipuri de domnitori, în Scrisoarea XXII („Istoria unei plăcinte") se schițează o fantezie umoristică pe tema conducătorului de țară. Maniera folclorică a viziunii amintind de „la plăcinte, înainte..." este evidentă. Ironia și umorul cunosc nuanțe diferite, aflate într-o gradație ascendentă, în trei momente. Primul, al copilăriei, etapă fericită a vieții, de care autorul și interlocutorul epistolar își amintesc cu nostalgie, când plăcerea de a mânca o plăcintă era un eveniment. Afirmația că „poezia plăcintarului a fost ucisă de civilizație" e doar o figură de stil, pentru că de fapt, este vorba de ireversibilitatea perioadei copilăriei. Al doilea moment este fixat la 1821, când două cete de ostași turci se luptă între ei pentru a cumpăra o ...plăcintă, iar treizeci dintre ei și-au dat viața pentru această „nobilă" cauză. În al treilea moment se face legătura între plăcintă și un domnitor fanariot. Într-o abordare realistă cu elemente romantice, C. Negruzii este mereu preocupat de soarta țării, de situația poporului, de viitorul acestora, aspirând spre o cunoaștere a unei metafizici a istoriei. Domnitorul din scrisoarea lui Negruzzi are un singur „ideal": plăcintele. „Fantezia este dusă la paroxism în situația când curtenii uită să pregătească într-o zi la masa domnitorului obișnuita plăcintă. Când urma să se producă tragedia pedepsirii „vinovaților", apare o impresionantă plăcintă adusă de trimisul unui boier „inspirat", căruia, drept mulțumire, domnitorul i-a acordat rangul boieresc de vornic. Ironia și umorul par aici lipsite de orice intenție polemică sau critică."[13]

[12] Idem, p.24-25
[13] Idem, p. 27-28

Perioada paşoptistă a fost considerată nu numai o epocă de tranziţie, ci şi de renaştere în toate planurile existenţei social-politice, culturale, ştiinţifice, naţionale şi e firească o orientare spre enciclopedism. În acest sens, Negruzzi s-a manifestat în multe domenii ale culturii şi artei, deşi realizări remarcabile a obţinut doar în câteva dintre acestea. Asemenea altor paşoptişti, Negruzzi a cules folclor, a teoretizat fenomenul folcloric, l-a comentat în studiul „Cântece populare a Moldaviei" şi s-a inspirat în unele creaţii ale sale din folclor.

Scrisoarea XII („ Păcală şi Tândală"), realizată în tradiţie folclorică debutează cu o antiteză trecut-prezent, de provenienţă romantică, dar şi universal valabilă, a conflictului dintre generaţii. Acestei neînţelegeri dintre bătrâni şi tineri, existente încă din antichitate îi sunt atribuite caracteristici proprii contemporaneităţii paşoptiste prin referirile la limba împestriţată cu tot felul de cuvinte străine inutile, la portul cosmopolit şi la înfăţişarea fizică de care străbunii s-ar întrista. "Afirmaţia unuia dintre tineri referitoare la faptul că povestea bătrânului îi va face să doarmă şi realizarea acestuia în final reprezintă nu doar un procedeu al unităţii compoziţiei, ci are şi alte semnificaţii, între care inaderenţa tinerilor la tradiţii neprelucrate şi neselectate potrivit sensibilităţii lor, imposibilitastea de a recepta conceptual un text într-un timp al expunerii, dificultatea de a pătrunde înţelepciunea dobîndită în secole de viaţă."[14]

Obiectivitatea lui Negruzzi e aproape desăvârşită, deoarece sensul social nu acoperă tendenţios povestirea. Într-una din scrisorile stânse la un loc sub titlul *Negru pe alb*, găsim ideologia socială a scriitorului. Negruzzi e apologetul autocraţiei voievodale, pe care o crede demofilică, şi adversarul boierimii pământene, asupritoare a ţărănimii. Înfiriparea aristocraţiei ar fi începutul nenorocirilor publice, în ţările româneşti. "[15]

BIBLIOGRAPHY

- Cioculescu, Şerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971;
- Dimisianu, Gabriel, *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984;
- Leonte, Liviu, *Constantin Negruzzi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980;
- Negoiţescu,I. *Istoria literaturii române,* Vol I (1800-1945), Ed. Minerva, Bucureşti, 1991;
- Negruzzi, Constantin , *Negru pe alb*, Editura Minerva, Scrisoarea I;
- Negruzzi, Constantin ,*Noi epistole către prieteni*, de Ana-Maria Boariu, Ed. Albatros, Bucureşti, 1986;
- Păcurariu, D., *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, 1971, Bucureşti;
- Perianu, Neagu, *Despre opera literară a lui Constantin Negruzzi*, ediţia a II-a completată, Ed. Pax Aura Mundi, Galaţi;
- Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1976;

[14] Idem, p.30

[15] Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971,, p.35

DANIEL TURCEA - THE EPIPHANIES

Ciprian Claudiu Ciula
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Sometimes I find myself between two questions: am I a bird flying lucidly towards Your thoughts or am I secretly placing Your meaning in my heart? I find myself falling like a fragment in the things of the world, searching for the Word to know what I am for You. Two worlds (Entropy and Epiphany) searching for the Word with which they have been calling for so long. A call from which you can no longer distinguish man from the Word - because you no longer know - whether man confesses through the Word, or the Word confesses unspeakably - man. You go calmly to the understanding that between the flight - Word and the seat-meaning is the encounter in the Word. Only the Word reveals to you that you cannot speak unless you have something to say. And when your utterance sets in, He becomes your setting. The two unsettled worlds (Entropy and Epiphany) become a settlement of the Word. A settlement in the same taste of the Word!

Keywords; literary hermeneutics, epiphany, individuum, mystic, imago Dei.

A spune că prin procese interpretative, limbajul poate exprima ceva extralingvistic înseamnă a recunoaște hermeneutica ca dimensiune ontologică și a concepe limbajul - împreună cu posibilitățile cognitive ale omului – capabil să urmărească scopuri ontologice. A spune în schimb că prin interpretările noastre nu este posibil să ieșim din sfera limbajului și că tot ceea ce oferă înțelegerii nu ajunge la ceea ce numim realitate, lume, ființă etc. înseamnă a înțelege hermeneutica într-un sens nominalist. În relația fundamentală dintre limbă și lume, lumea nu devine obiectul limbii. În schimb, ceea ce este obiectul cunoașterii și al discursului este întotdeauna inclus în orizontul limbajului, care coincide cu lumea. Limbajul înrădăcinat în ființă (ființa fiind ea însăși o rostire) are o dimensiune pre-semantică și pre-predicativă.

În viziunea lui Mircea Eliade, toate descrierile sau definițiile date fenomenului religios relevă un fapt de importanță capitală: experiența sacrului, viața religioasă în genere, sunt de neconceput fără *opoziția* şi totuși *unitatea* dintre sacru și profan. Exegezele despre relațiile dintre literatură și teologie, între cultură și credință, au adus o nouă raportare și transformare în ultimii ani. Este necesar să lărgim termenii în care se desfășoară această raportare și interrelaționare: reconstituirea discuției din perspectiva hermeneuticii decât al apologeticului, mai degrabă antropologică decât teologică, iar teologic mai degrabă umanist decât strict doctrinar. Diferențele sunt culturale, dar nu substanțiale, și e important să înțelegem ce dorim să păstrăm prin intermediul acestui nou „*subiect*” (relația teologie-literatură) care deschide o nouă modalitate de susținere a unei teologii dificile, dar și asumarea acestei trăsături (transcendentale) a raportării poetului la realitatea pătrunsă de chemare creatoare spre *dincolo*. Aceste *liturghii culturale* trebuie totuși să așeze raportarea cititorului la text printr-un spectru mai larg de cultură literară,

teologică, filosofică. Omul ia cunoştinţă de sacru pentru că acesta se manifestă[1], se prezintă ca ceva cu totul diferit de profan. Cu toate acestea, ceea ce este încă latent (*latentis* lat. „ascundere") este prezent şi capabil să apară sau să dezvolte, în ciuda absenţei conştientizării, idee întâlnită şi la Paul Ricœur în lucrarea *Hermeneutica filosofică şi hermeneutica biblică*: a dezvălui înseamnă a descoperi ceea ce până atunci a rămas ascuns. Manifestarea sacrului implică o descoperire dependentă de „*ascundere*". Fără un act prealabil de *uitare* (trecutul ameninţă să devină, aşa cum spunea Nietzsche, „groparul prezentului"), acel *altceva* devine doar o dezvăluire a adevărului şi, prin urmare, poate pierde puterea transformatoare profundă a realităţii umane. Această *distanţare* numită în termeni teologici *odihna minţii,* reprezintă un pas spre esenţializare – starea în care, dezbrăcându-se de *hainele de piele* (livrescul mundan), omul pre-gustă sacrul. Înţelegerea şi explicaţia nu se pot exclude reciproc, deoarece constituie două tendinţe fundamentale ale spiritului uman, în procesul său de cunoaştere a realităţii şi însuşirea universului simbolic şi cultural. Înţelegerea este un act de pătrundere a sensului şi de a-l stăpâni („*Eu-cred-asta*"), însă raportarea la sacru aduce antinomia ca singură realitate *accesibilă* înţelegerii: voinţa (om) se vrea voită (Dumnezeu), rostirea se vrea rostită fără a pierde substratul personal. În sensul corect, dacă cineva a înţeles, nu mai este de partea înţelegerii, ci de partea rezultatului înţelegerii; iar rezultatul este tihna, aşezarea-sens, liniştea, mărturia („*Eu-cred-în*").

Imaginaţia poetică înfăptuieşte şi reumple constant realitatea, oscilând între epifanii anatemice ale sacrului sau regăsiri poetice ale sacrului prin tensiunea dintre limbaj şi linişte, prin care limbajul poeziei poate ajuta la depăşirea impunerii *ego*-ului şi a subjugării Celuilalt şi poate, în schimb, să deschidă spaţii pentru tăcerea lumii (*Luminii*) care să fie auzită. Timpul devine astfel întinderea de la chemare la răspuns (adevăr şi similitudine).

Puţini sunt poeţii laici ale căror opere să nu conţină date şi elemente care să autorizeze interpretarea fenomenului prezenţei poetice atât ca fenomen magic, cât şi ca fenomen mistic (într-un sens uneori mai degrabă particular decât canonic). Transvaluarea estetică a termenilor religioşi a cunoscut un nou început cu romantismul, s-a accentuat odată cu stabilizarea ecourilor filosofiei nietzscheene şi a continuat în epoca „reorientalizării" Occidentului, cu întregul val de sincretisme religioase şi estetice adiacente. Pe fondul acestor mutaţii generale, termenii de magie şi mistică sunt folosiţi încă de la începutul secolului al XX-lea – cu deosebire în studiile literare şi culturale – mai ales cu contrasensurile lor. În ariile de altminteri neuniforme ale răspândirii *religiei artei*, se impun şi proliferează încă de la începutul secolului al XX-lea forme noi de artă elitistă, precum sunt şi poezia *pură*, poezia *mistică* ori, în ultima jumătate a aceluiaşi secol, poezia *prezenţei*[2]. Înmulţirea termenilor prin care sunt desemnate idealurile (trans)estetice ale artei poetice amplifică şi câmpul dezbaterilor asociate noilor concepte de poezie. Amplificarea se produce pe latura angajării în dezbatere a unor teritorii oarecum străine poeziei moderne (sau faţă de care poezia a manifestat adesea dorinţa de eliberare), precum metafizicele şi religiile tradiţionale, cu toate derivaţiile şi complicaţiile teologice aferente. Poetica şi hermeneutica literară, estetica receptării, studiile literare în ansamblul lor nu pot ignora mutaţiile produse în câmpul poeziei de noile (ori mai vechile) idealuri spiritualiste şi mistagogice ale poeziei

[1] Augustin: *intimo meo et superior summon meo* (*Confessiones*, III, 6) – o *interioritate* mai intimă decât propria-mi interioritate şi mai mare decât cea mai mare posibilitate a mea. O credinţă adevărată priveşte „însuşirea personală*"* şi interiorizarea elementelor tradiţiei.

[2] Yves Bonnefoy a rămas străin şi chiar ostil faţă de tentaţiile religioase şi spiritualiste ale artei verbale, dar nu şi faţă de capacitatea ei soteriologică, fapt ce l-a determinat pe Jean Starobinski să-l considere autorul unei „*eschatologii atee*" (Jean-Michel Maulpoix).

moderne, indiferent care este termenul (poezie mistică, magie poetică, poezie pură, poezie-exercițiu spiritual, poezie a prezenței etc.) sub care se (auto)propune şi se (auto)promovează. Interesul cultural al cărturarilor laici pentru un asemenea tip de texte (texte mistice prin excelență) nu afectează calitatea lor primordială, după cum valorizările estetice nu le pot schimba statutul.

Henri Brémond la începutul secolului al XX-lea indică înțelegerea faptului că limbajul poetic (poezia religioasă) aduce o căutare a unui absolut fără precedent, întemeiat nu neapărat pe o credință într-un Dumnezeu specific, care îl pune alături de experiența mistică și imposibilitatea ei de a o exprima într-un limbaj care este real și logic.[3] Punctul de plecare al relației dintre poezie și mistică se află tocmai în recunoașterea capacității sale de a depăși limbajul și de a dezvălui astfel ceea ce este dincolo de limbaj, citiți aici, sacrul, înțeles ca manifestarea a ceva „de o ordine diferită" - dintr-o realitate care nu aparține lumii noastre - în obiecte care sunt o parte integrantă a lumii noastre „naturale, necurate" – cum afirma Mircea Eliade.

Reprezentarea creează şi ascunde ceea ce a creat; între ceea ce numim reprezentare şi contrariul acesteia există o tensiune pe care o preia un al treilea termen, acea intenție proiectivă şi transformatoare ce se dovedeşte a fi, în lectură lacaniană, *ascunsul ce nu se ascunde,* din *Scrisoarea furată* a lui Edgar Allan Poe, pe care toți o caută cu înverşunare în cele mai subtile locuri, iar ea se află, în mod paradoxal, la vedere[4]. Reprezentarea stabileşte mai ales o relație asemănătoare celei între interpretare şi creația poetică, privind „*echivocitatea deschisă*" (Gadamer), care este legată de echivocitatea ființei umane[5].

Este cu siguranță adevărat că poezia presupune suspendarea funcției descriptive și nu creşte cunoştințele despre obiecte. Dar această suspendare este doar condiția complet *negativă* pentru eliberarea unei funcții referențiale mai originale. Poezia fiind un limbaj cu conținut poate exprima *sacrul* fără, totuși, să-l dezvăluie; poezia poate media sacrul între definirea umană și experierea umană în vecinătatea sacrului, înlesnind participarea la sacru și prin sacru la contemplarea mai presus de *numirile* lui Dumnezeu; sacrul reconectează omul la originile sale și în cele din urmă permite participarea la mister – Unul. Raportarea la sacru creează tensiunea revendicatoare a prezenței (epifania, teofania, hierofania) în același „cort" a două realități: *creat* și *Creator.* Credința, ca asumare a ceea ce rămâne un veşnic *nou* pentru prezent, este *o prioritate acordată viitorului.* Poezia evidențiază *urmele* sacrului și *manifestările* în irumperea sentimentului transcendentului, acapararea și umplerea noastră cu puterile sale ce se numesc, în limbaj teologic – „har"[6]. Poezia este o fundamentare pentru cuvânt și pe cuvânt. Ea caută, contemplă, contopeşte și se anulează în cristalizările limbajului - apariții, metamorfoză, volatilizare, precipitații ale prezențelor. Cuvântul este experimentat ca un cuvânt, nu ca un simplu înlocuitor pentru obiectul numit și nici ca o izbucnire a emoției; cuvintele și sintaxa lor, sensul lor, forma lor externă și internă nu sunt indici indiferenți ai realității, ci au propria lor greutate și propria lor valoare. Poezia este atunci o voce tăcută pe care poetul o receptează și o transpune în limbaj. Ființa umană intră în miezul cuvântului sau Cuvântul se aşază în centrul ființei rostind-o *poetic*. Acest act constituie o denudare a Cuvântului și deschide un decalaj în cuvânt, detaşându-l de perechea care semnifică /semnificant, explicate rațional și structural. În

[3] Cf. *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1926.
[4] Edgar Allan Poe, *Misterul lui Marie Rogêt: schițe, nuvele, povestiri: 1843-1849,* traducere din limba engleză de Liviu Cotrău, Editura Polirom, Iaşi, 2008, pp. 200-218.
[5] Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului,* traducere de Val. Panaitescu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 11.
[6] Rudolf Otto, *Sacrul. Despre numinos,* traducere de Silvia Irimia, Ioan Milea, Editura Limes, 2015.

acest *spațiu* mintea e răpită înțelegerii fără să ajungă la elaborare afirmativă. Aici este important să luăm în considerare modul în care aceste concepte apropie poezia de felul discursului religios apofatic al teologiei negative și al misticii. Poezia este experiență a „inexpresibilului", a „nedescrisului", a „incomunicabilului", ca o melodie care depășește fiecare cuvânt, în care scrierea are nevoie de calea teologică a negației și discursului apofatic[7]. Apofatismul manifestă o conaturalitate cu cuvântul poetic, care se află într-o întoarcere constantă la tăcere, chiar și prin exercitarea cuvântului. Poezia este experiența tăcerii limbajului ca un cuvânt cu totul condensat, vocea tăcerii colectată de poet și transpusă într-o limbă. Gândul de infinit care proiectează poezia nu indică neapărat o experiență mistică. Dar anahoretul (misticul), vorbind despre experiența sa, se apropie de poet în lupta cu limbajul și în încercarea de a pune în termeni lingvistici relația cu Cel care e dincolo de limbaj, care nu este circumscris de acesta și care singur se poate defini - „*Eu Sunt Cel Ce Sunt"*.

Rezultatul acestei analize este prezentat ca o posibilă *poetică a misticului*: nu ca o obstinată și alienată ideație a sacrului[8], ci ca o stare apolinică și transparentă a ideii de eliberare de sub povara numirilor[9]. Cuvintele nu pot tălmăci o realitate, „cuvintele sunt văi, sunt circuri, sunt zaruri" iar riscul de a cădea într-o repetitivă planeitate biotică a înțelesului e sufocant. O lume ideală, în care să fie abolită teroarea timpului şi spațiului „cînd timpul aglomerează/ aglomerează spații şi spațiile sugrumă ... ", pare a fi ținta reveriilor poetice[10]. Tot ceea ce este reversibil terorizează, de aceea lumea invocată e una a sublimului nereeditabil, o lume a perfecțiunii în grația ei statuară, de inoxidabile poleiri harice. Pe „*Puntea Nesfîrşită*" trec ciclurile vieții şi ale morții, noi suntem „pelerini/ spre carbon/ spre cenușa, cămașa cenușii/ ca dovadă c-a ars Dumnezeu". Geometria sau căutarea drumului devine ontologică[11] și în aceeași măsură cosmogonie poetică: Universului imemorial celebrând impulsul inițial (primum movens), surparea punctului („căderea simultană a universului/ în punct şi a punctului/ în univers"), punctul ce reglează echilibrul general, fiind întrepătrunderea tuturor formelor, „Geometria este haosul care tinde spre axiome/ incertul care tinde spre Incontrolabil". Axiomele sînt înclinări, secţiuni, nuanţe şi faţete „ale unei singure axiome care e Mona Monadum/ de neformulat". Lumea e o multitudine de semne (semnificații)[12], reunificate (unitare) într-un Simplu întreg; o

[7] Poezia există doar prin posibilitatea obiectivării ei obligatorii *în* și *ca* limbă particulară, mistica nu se obiectivează lingvistic decât parțial și incomplet. Mai mult, obiectivarea lingvistică a trăirii mistice nu este obligatorie. Dimensiunea culturală a misticii nu reprezintă esența ei de act (eveniment) spiritual, în schimb, fenomenalitatea culturală, lingvistico-estetică reprezintă esența poeziei.

[8] Omul este transcendent sieși ca origine şi totuși existența sa îi este încredințată lui însuși. Omul nu este încredințat altcuiva ca un obiect pasiv, așa cum este natura.

[9] Discursul apofatic (poetic) pornește de la un principiu metafizic de a fi și de a nu fi, dar nu se limitează la aceste două categorii, indicând o altă posibilitate care este dincolo de acestea două. Această altă categorie rupe, într-un fel, logica formală, pentru că se prezintă ca dincolo de orice posibilitate de raționalizare sau delimitare.

[10] Poezia poate fi înțeleasă ca limbaj cu proprietatea de a se goli în sine scriind în sine și găsește în acest gol capacitatea sa de exprimare.

[11] Raționalitatea maleabilă a lumii, plină de multiple virtualități, corespunde indefinitelor virtualități ale rațiunii, imaginației şi puterii creatoare și progresive a omului. Dar raționalitatea aceasta maleabilă primește un sens deplin, prin actualizarea acestei maleabilități.

[12] Raționalitatea lumii își descoperă sensul prin faptul că se completează cu raționalitatea subiectului uman. Datorită rațională ei, lumea este lumină inepuizabilă, conform cuvântului românesc „lume", care vine din latinescul lumină. Lumea se luminează în relația ei ontologică cu Logosul, Care este sensul ei suprem.

sumă de-finită de „raţiuni”[13] ce-şi lasă *cuprinsă înţelegerea* de *înţelegerea-neînţeleasă* a Logosului. Peste semne trece raza, care face ca lumea să fie o permanentă decantare a asumării, menite a obnubila şi a atenua gravitatea morţii. Viaţa este astfel o reflectare a razei izvorâtă din *Irisul fecund*, incandescent al Lumii. Ea îşi deschide existenţa în unghiul de incidenţă pe care această rază îl face „în plin deşert”[14].

„Aeriene, imateriale, de o simplitate esenţială, majestuoasă, versurile lui Daniel Turcea concentrează şi descoperă totodată, pe deasupra înţelesului curent, gândul pur, făptura şi trupul în desăvârşita lor străvezime existenţială. Ele sunt mărturia unui suflet pentru care valorile supreme sunt iubirea, blândeţea, bunătatea, iar elogiul angelic adus acestora este cu atât mai tulburător cu cât vine din partea unei conştiinţe care a cunoscut experienţele şi sfâşierile amare ale vieţii «am văzut suferinţa, am privit durerea». Confesiunea patetică, adevărată a lui Daniel Turcea, străbătută de presimţiri, de neliniştile nostalgiei şi ale năzuinţei şi înnobilată mereu de un mistuitor «*dor de cer de om şi de pământ*» poartă un glas al împăcării în însăşi inima tenebrelor.”[15]

Poezia se denominalizează, devine *verb*. Un verb care face să vibreze într-o mare orchestraţie ontologică. Cuvântul se plasticizează presărând *înţelesuri scări* spre o întâlnire tainică şi lăuntrică („*Împărăţia lui Dumnezeu este înăuntrul vostru*”, Luca 17, 21), *epifanică* în simplitatea existenţei ultime. Mai mult, aspectul transgresiunii limbajului, prezent în poezie, descoperă condiţia sine-qua-non a întâlnirii cu Sacrul, şi anume *împăcarea de sine* ca jertfă[16].

Poezia cultivă o atmosferă generală de uimire şi taină, cu alte cuvinte o intrare în rezonanţă prin împăcare, iubire, pace, cu pulsul mai abscons al firii: „domină taină/în vicleim”[17], „în miezul focului/S-a ascuns apa/ca-ntr-un măslin”, „uşor/peste ape/ca la-nceput”, „domină, domină/uimire a clipei" (*Deasupra rîului*, IV, V, VI).

Împăcarea de sine nu poate fi decât jertfă[18], iar clipa epifanică este emblema înţelepciunii de a te surprinde că participi la acest miracol divin care este viaţa[19]. Întâlnirea lăuntrică a umanului cu divinul transformă în profunzime realitatea inimii omului şi, implicit, realitatea înconjurătoare: „Rămâi în cortul meu,/ deschide/ cerul şi ochiul/ inimii” şi astfel, *Izvorul* devine prin euharistie *Lumină*. Daniel Turcea duce mai departe viziunea blagiană: *din lumină venim, spre lumină mergem.*

---

[13] Întreaga creaţie are o raţionalitate interioară, adică o unitate şi o ordine internă dinamică. Această raţionalitate se manifestă ca interrelaţionalitate: toate părţile universului se află într-o relaţie interioară una cu alta şi se sprijină reciproc. În acelaşi timp, toate sunt deschise spre Logos, Cel ce cheamă creaţia din viaţă la Viaţă.

[14] Omul poate actualiza şi dezvolta unele sau altele din virtualităţile lumii în mod liber.

[15] Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1980, p. 174.

[16] În libertatea omului se arată iubirea lui Dumnezeu în puterea ei absolută pentru că aceasta permite dezmărginirea şi nemărginitul posibil.

[17] Nu-l poţi învăţa pe om să iubească atunci când propria ta inimă este pustie şi rece.

[18] „rog acel grai care a rostit Cuvîntul /ca Soarele să ne răsară-n sînge / rog/ acel grai”. Iubirea - „uşă a tainelor / lin liman” e rugul ce rămâne aprins: „e viaţă vieţii/ şi a morţii moarte / mereu, ca o blîndeţe răsărind” *(Iubire, împărătească*).

[19] Logosul nu este o realitate ce se lasă cucerită dintr-o dată. Nu ajunge voinţa de a fi în comuniune sau în cuminecarea logosiacă (teofanie sau hierofanie), după cum nu sunt suficiente presentimentul existenţei Logosului (în tot şi toate) şi impulsul irepresibil de a experimenta prezenţa în propria realitate. Comuniunea (prezenţa) survine mai întâi ca sentiment al plenitudinii lumii, care nu înseamnă nimic fără accesul la sinele prezent lui-însuşi. În faţa Logosului pot duce o singură realitate (şi nu un cumul de asumări şi înţelegeri) definirea ce o cere firea creată în faţa Creatorului ei.

Prima afirmare a persoanei constă în distingerea ei față de natură[20]. Dar numai distingerea față de natură[21] nu ajunge pentru a afirma și a descrie persoana. Dacă natura este *ce*-ul existenței, persoana este existența totală, împlinită și infinită[22], încât descrierea ei comportă noțiuni nesfârșite, deoarece „numai taina rostește cuvintele/ vieții/ fără hotar". Plecând de la etimologia cuvântului *individuum* (care înseamnă „ceva ce nu mai poate fi divizat"), subliniem expres că „individ" și „persoană" sunt „*două concepte diametral opuse"*[23], căci *individ* exprimă un oarecare amestec al persoanei cu elemente aparținând naturii comune, în timp ce *persoană* denotă ceea ce este diferențiat de natură"[24].

Filosoful creștin Gabriel Marcel observă că „Individul tinde să își apară sieși și celorlalți ca un simplu mănunchi de funcții...silit să se trateze el însuși tot mai mult ca un agregat de funcții ..."[25]. Această fragmentare unitară, ce pare a arăta în noi viața, nu face altceva decât să țină existența într-o împătimire, idee întâlnită în *Poem didactic:* „poate că suntem vii dar obiecte/ fragmente emigrând în fragmente"[26]. Lumea poate dispune de om, dar nu de întregul ființei sale**.** Individul „apare și dispare, nu este nicăieri ... iar situarea în trecutul mort îl golește chiar de conținutul științei limitate"[27]. Omul continuă să fie în lume, dar și mai presus de lume; e pe de o parte în mod necesar în lume, dar oglindește în gândul nerostit imaginea Cuvântului dintru-nceput – „de-ar muri/tot ce nu e/ în mine/ curat/ ... / să nu mai știu"[28], căci – „din câte știm/ ce nu știm, e lumină"[29]). Individul este o parte a naturii care vrea să confiște natura. El se situează între natură și persoană, dar este natura care n-a ajuns persoană. De aceea se poate spune că în individ „persoana este confundată cu natura*"*[30]. El este condiția omului „care se autoafirmă, se opoziționează, care îl respinge și îl neagă pe celălalt; a *eului* ce nu voiește să devină real"[31]. A eului ce rămâne în afara posibilității, în litera despre adevăr sau în „adevărul ca propria ta cochilie"[32]. Obișnuința creează depărtarea pe „suprafața adâncului". Am putea spune că individul este partea care se teme de întreg, trăind o împletire cu lumea într-o fugă aberantă de Dumnezeu. O fugă bolnavă de sine dinspre nicăieri spre niciunde, care nu mai are nevoie de adăpost şi-şi face din disoluție o condiție a vieții. Obsedat de schimbări (dar refuzând obișnuirea), închis veșniciei, omul se închină efemerului, îi jertfește până și cuvântul. Dacă individualitatea înseamnă „autoafirmare sau opoziționare ... prin prisma dezagregantă și tragică a individului"[33],

---

[20]„A cunoaște/ cerul, înseamnă/ a fi cerul/ și acel tu ce adie", Daniel Turcea, *Epifania*, „*Cunoaștere*", Editura Cartea Românească, 1982, p. 86. În continuare vom nota cu *E* poemele ce fac parte din volumul *Epifania* și cu *PD* pe cele cuprinse în ciclul postum intitulat *Poeme de dragoste*. Paginile trimit la ediția menționată.

[21]„Bucură-te floare, căci te-a văzut/ Dumnezeu în rugăciune/ pe când nu erai/de la-nceput", *Pentru a picta un peisaj* (*G*), p. 98.

[22] „*vas/* să-Ți fiu/străin/cum sunt", *Aproape* (*PD*), p. 169.

[23] Arhim. Sofronie Saharov, *Nașterea întru împărăția cea neclădită",* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2003, p. 57.

[24] V. Lossky, *Introducere în teologia ortodoxă,* în românește de Lidia și Remus Rus, prefață de pr. prof. D. Gh. Popescu, Editura Enciclopedică, București, 1996, p. 178.

[25] Gabriel Marcel, *Dialoguri cu Pierre Boutang,* traducere Aurelian Crăiuțu și Cristian Preda, Editura Anastasia, București, 1996, p. 168.

[26] *Poem didactic,* (*E*), p. 47.

[27] Petre Țuțea, *Omul,* I, Editura Timpul, Iași, 1992, p. 74.

[28] Daniel Turcea, *Racla de lumină*, în (*E*), Editura Carte Românească, 1982, p. 165.

[29] *Cel care, neștiut* (*PD* – postume), p. 294.

[30] V. Lossky, *Introducere în teologia ortodoxă,* ed. cit., p. 179.

[31] Antonie Bloom, *Despre întâlnirea cu Dumnezeu,* în *Despre credință și îndoială*", Editura Cathisma, București, 2007, p. 38.

[32] *Splendorile Cameleonului* (*E*), p. 71.

[33] *Ibidem*, p. 40.

personeitatea „face din fiecare individ uman o ființă unică în lume, absolut neasemuită și cu neputință de redus la alte individualități”[34]*;* adică ființa capabilă „de a-și asuma acea *împlinire universală* și de a purta în chip real în sine întreaga plinătate a ființei”[35].

Orice om, orice persoană este un ego, o ipseitate sau un eu, dar ființa acestuia poate diferi enorm și chiar se poate opune celorlalte. Desemnarea omului ca eu este firească și inevitabilă, dar ne-finalizarea eului în persoană este falsificarea și ratarea omului. Persoana este eul finalizat sau împlinit, iar eul nepersonalizat este promisiune neîmplinită. Omul nu este persoană decât ca *imago Dei*. A vedea în om *imago Dei* înseamnă a vedea un chip real ca model. Dar a face copia copiei este deja o falsificare: modelul omului nu este omul, ci Dumnezeu. Autonomizarea omului este închipuire de sine, convenție și fantasmagorie, alegerea neființei sau goana după neant. Persoana umană poate decade în nebunia autonomiei eului, „*căci mie însumi idol m-am făcut”* („*Canonul Sfântului Andrei Criteanul*”). Dar, chiar nebună, ea rămâne, căci nebunia e un privilegiu al persoanei, nu al naturii.

Omul fuge mereu după sine, nu se ajunge niciodată și rămâne străin de sine însuși[36]. Excepțional a exprimat acest lucru Nicolae Velimirovici, astfel: „*Am descoperit, Stăpânul meu, că eu sunt străinul dinlăuntrul meu ... Ajută-mă ... să mă pot naște din nou, ca un tânăr fără trecut”*[37]. Realitatea ultimă, esența, miezul sau adâncul omului este „omul interior” sau acel „om ascuns al inimii” de care vorbește Scriptura (I Petru III, 4). E omul aflat în taina întâlnirii, a împărtășirii, a cuprinderii Celui Necuprins[38] în trup sau în afară de trup – *Dumnezeu știe!* Întâlnirea e o comunicare sacramentală sau un preludiu al *participării* la tainele Împărăției lui Dumnezeu. Pe de o parte, domină eliberarea printr-o vindecare regeneratoare, iar pe de altă parte, o legătură concretă și palpabilă, *prin suflet și trup,* deci *față către față.*

Ce înseamnă epifanie? De obicei, cuvântului îi dăm înțelesul de „accentuare” sau „arătare”. Substantivul „arătare” (εμφασις) provine de la verbul „mă arăt” (εμφαίνομαι), care înseamnă că ceva se arată în altceva (εν -φαίνεται). Trecând prin ale Sale și arătând ale Sale, dar păstrând *vasul* în condiția lui istorică. Ceea ce iubește cineva, aceea și ține înaintea sa cu toată puterea. „Lumină, acum/ apără-mă de mine însumi/ apropie-te/ lumină, sfințește/ țărâna/ și gândul/ nu eu/ ci tu/ trăiește în mine/ neînvinsă”[39] .

„Începutul e izvorul, prototipul tuturor tipurilor, neimaginabilul, întoarcerea cuvintelor ce rostesc chipul lumii la necuvântul rostirii luminoase, în Cuvântul Vieții și al schimbării la față”[40]. În „clipa când apare viața în cuvinte”, „din/ trupul acest-al cuvintelor/ ce se schimbă la față/ din lucruri/ din înțelepciunea înstelată/ ca din moarte, învie acum/ Cuvânt necuprins”[41].

Astfel, ipostasul sau persoana este ființare unică și are ceva din absolut. A rămâne în Cuvânt înseamnă desigur libertatea reală a persoanei – „numim/ lumină/ odihnind lumină”[42], căci

---

[34] V. Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit,* traducere, studiu introductiv și note Pr. Vasile Răducă, Editura Anastasia, București, 1992, p. 83.
[35] Arhim. Sofronie Saharov, *Nașterea întru împărăția cea neclătită,* ed. cit., p. 107.
[36] Max Picard, *Fuga de Dumnezeu,* traducere după originalul din limba germană *Die flucht vor Gott,* Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, Dritte Auflage, 1951, editor Sorin Dumitrescu, Editura Anastasia, București, 1998.
[37] Nicolae Velimirovici, *Rugăciuni pe malul lacului,* Editura Anestis, 2006, p. 176.
[38] Negativul apare astfel ca o alegorie a inefabilului. Negare nu este privarea, ci excesul de limbaj, după cum citim în scrierile lui Dionisie Areopagitul.
[39] Se remarcă, de asemenea, în poezie o alternanță între rațiunea reținută și absentul mistic.
[40] Dorin Ștefănescu, *Poetica fenomenologică. Lectura imaginii,* Institutul European, Iași, 2015, p. 227.
[41] *Fructe* (*E*); *Din litere* (*E*), pp. 117, 153.
[42] *Logos, izvor*, I, (*E*), p. 200.

„a privi/ a vedea/ cu sufletul/ fără veşminte/ a atinge" - este – „a intra/ în taină"[43]. Taina e scara pe care omul urcă şi coboară într-o obişnuire continuă cu Dumnezeu - „umple/ gura mea/ de bună mireasmă/ Cuvânt"[44]. Orice cuvânt vorbit sau scris este „din prisosul inimii" (*Matei* 12, 34), căci „omul bun, din vistieria cea bună a inimii sale, scoate cele bune" (*Luca* 6, 45). Sofronie Saharov *aminteşte* că „Ipostasul nu cunoaşte autoritate exterioară... nu este nimeni şi nimic în toată fiinţarea lumii care să-i poată impune voia, care să-l poată sili către o alegere sau alta"[45]. Auto-depăşirea ipostasului este teologică, pentru că nu e ambiţionare, ci este „depăşirea de sine a ceea ce este omenesc ... actul propriei sale transcenderi spre Dumnezeu"[46] într-un proces în care nu este singur autor ci colaborator. Autodepăşirea de aici este sensul fiinţei umane potenţată şi înălţată de Cea Divină – „va fi un timp ca un fruct/ când părăsindu-se/ labirint în străfulgerarea/ tainicei epifanii – seara tu/ veniseşi parcă de pretutindeni, din/ întreagă viaţă-mi, din lucruri/ din cenuşă, ca o iertare/ ca o înviere, uitasem/ răul lumii, aşteptam"[47]. Teologia susţine că „ipostasul este principiul care primeşte în sine nemărginirea. Înaintea duhului nostru ipostatic-personal, în hotarele Pământului, avem o sarcină: a răzbi prin peretele vremii şi a depăşi pragul întinderii"[48].

Noţiunea de *autor* apare ca o corelare între individualitatea fiinţială a poetului (creatorul) şi opera în sine (creaţia). Fiecare text ridică o audienţă care se extinde la aproape oricine poate citi. „*Revenirea în sine*" este, de fapt, un semn al întoarcerii în/spre lume, care stabileşte şi recunoaşte valoarea preeminentă a lumii ca spaţiu translucid de manifestare a sacrului. Ochiul lăuntric ce permitea autocunoaşterea şi accesul la străfundurile lăuntrice este invocat şi de Turcea, care însă ştie că explorarea şi comunicarea cosmică nu se fac prin căile inconştientului, ci ale revelaţiei divine, singura în măsură să dezvăluie tainele: „un cosmos sunt pleoapele/ un cosmos e lacrima/ dar/ numai taina rosteşte cuvintele vieţii/ fără hotar" (*Dar*). Imaginea divinităţii creştine, aşa cum apare ea în *Epifania*, se configurează ca o îngemănare a unor atribute aparent contradictorii: de la reprezentarea raţionalistă a unui Dumnezeu matematic, precis, creator de lumi guvernate de rigoare, cum reiese din primele poeme ale volumului, la antipodul personificării antimatematice, care, totuşi, nu sparge schema logică anterioară, ci o completează cu imagini şi simboluri ale iubirii, tradiţionale în teologia creştină.

Poezia lui Daniel Turcea este „o formă specială de jurnal"[49]. O fenomenologie a „*experienţei trăite*" în credinţă (concentrându-se în primul rând pe tradiţia creştină). Un jurnal de credinţă[50], un jurnal mistic, tot ceea ce – în starea de exaltare religioasă în care se găsea – mai putea scrie fără a avea sentimentul că a scris (poezie mai ales!). Poezia sa este deopotrivă *slujire* şi *jertfă*, este *via cale a vieţii,* în toată plenitudinea ei. În loc să exteriorizeze tentaţia mistică în trăire, Turcea o închide în sine, interiorizând extazul şi revelaţia. Ermetismul poeziei lui Turcea se constituie în trei zone ermetice: matematică, alchimică şi mistică.

Nu doar în cuvânt a dat răspuns Vieţii poetul, ci cu întreaga fire – asumată, ca o aşezare-sens, ca o întindere nehotărnicită în care Cuvântul a dat claritate şi descoperire celor ce păreau

---

[43] *Poem de dragoste,* I, (*PD*), p. 221.
[44] *Logos, izvor,* V, (*E*), p. 202.
[45] Arhim. Sofronie, *Vom vedea pe Dumnezeu precum este,* traducere din limba rusă de Ierom. Rafail Noica, Editura Sophia, Bucureşti, 2005, p. 308.
[46] Paul Evdokimov, *Ortodoxia,* traducere din limba franceză de Dr. Irineu Ioan Popa, Arhiereu vicar, Editura Institutului Biblic al BOR, Bucureşti, 1996, p. 76.
[47] *** (*PD*), p. 238.
[48] Arhim Sofronie, *op. cit.*, p. 271.
[49] Horia Gârbea, *Curierul românesc,* anul II, nr. 6-7, 15 martie – 1 aprilie 1990.
[50] Această *cunoaştere în înţelepciune* – a înţelege ceva ce nu poate fi niciodată înţeles complet decât ca „nu aşa".

intime (lucrurile lumii, înțelesurile, simbolurile/semnificațiile...), dar erau ascunse *privirii*. Apa, Cerul, Duhul, toate ajung să oglindească simplitatea zborului ideatic spre Cel ce toate le vrea simple, dincolo de orice numire, dar rostite prin urcușul pe care omul îl face prin *treptele scări* ale *Epifaniei*.

BIBLIOGRAPHY

- Turcea, Daniel, *Epifania. Cele din urmă poeme de dragoste creștină*, Editura Doxologia, București, 2011.
- Turcea, Daniel, *Iubire. Înțelepciune fără sfârșit*, Editura Albatros, București, 1991.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Dan Cristea, Faptul de a scrie, Editura Cartea românească, București, 1980.
- Ioniță, Puiu, *Poezie mistică românească,* Editura Institutul European, Iași, 2014.
- Hans-Georg Gadamer, Actualitatea frumosului, traducere de Val. Panaitescu, Iaşi, Editura Polirom, 2000.
- Rudolf Otto, Sacrul. Despre numinos, traducere de Silvia Irimia, Ioan Milea, Editura Limes, 2015.

CELEBRATIONS, CUSTOMS, BELIEFS – ZONA KLADOVO

Cristian Colonelu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The connection with nature, with the environment, in general, but also with God, is made for the Romanians from Timocene and through the popular calendar of customs. It has been well preserved in the Kladovo area, as the natural setting has not allowed a visible emancipation of the lives of people still engaged in working the land and raising animals.

Keywords: customs, heritage, calendar, Romanians, Timoc, season.

The connection with nature, with the environment, in general, but also with God, is made for the Romanians from Timocene and through the popular calendar of customs. It has been well preserved in the Kladovo area, as the natural setting has not allowed a visible emancipation of the lives of people who are still engaged in working the land and raising animals.

The duration of the seasons and the annual habits are mainly determined by climate change. Winter begins in mid-November, from the first strong frost to "Dragobiaće" - Dragobete, celebrated on March 10. At St. Bartholomew's, the summer begins, and the ripening of the grapes, at the "Bear's Day", on August 14, announces the beginning of autumn.

Holidays specific to each season have been established and are strictly observed, otherwise unwanted things can happen. Some of the holidays can be found in the Orthodox calendar, others have been transmitted unwritten, from generation to generation.

Ethnologists have established that in this area there has been a symbiosis between the annual cycle of customs and the annual cycle of Christian holidays, the latter often having, as a basis, pre-Christian rituals.

With the arrival of the winter solstice, many popular holidays and customs begin, which are generically called "winter holidays". Christmas, Epiphany are preceded by eves and intersect in the middle of New Year's Eve. All popular holidays and customs, whether lasting one or more days, day or night, with a fixed or mobile date, are dedicated to calendar deities, humans, animals, birds, terrestrial or cosmic phenomena, plants, and are observed in a generally unifying, but also creative-particular by all Romanians from Timoc. This period combines customs, deities inherited from the native substratum, Thracian and Geto-Dacian, along with those borrowed from the Greco-Romans and Eastern peoples or from Carpathian Christianity.

The spiritual, linguistic and cultural unity of the Timocene, through the study of customs and beliefs, reveals similarities with the Romanians from the North Danube. The holidays practiced by the Romanians from Timocene in the localities of Kladova, Mala Vrbica (Vârbiţa Mică) or Kostol around Christmas prove that the spiritual values included are those of the Romanian people, existing as a unit throughout historical times.

BARBURA MARE, Sf. Mare Mucenița Varvara - is the holiday that marks the beginning of the annual cycle, on December 17th. It is a day when no work is done and no one should be

hit, especially children, believing that a sign will surely appear in place of the blow. There is a popular belief that St. Varvara and her two sisters are the guardians of the children.

Also on this day, a ritual is carried out with the children in the center: the "cloța (cloşca)" is placed, "so that the hens can rest on the eggs": a nest is improvised behind the door, in which straw and some nuts are placed, then it is placed there a baby (instead of the hen), to sit on the nest during the year. For at least half an hour, the child stays there, imitating the hen, throws corn at him, and he pretends to eat them. In ancient times, the child had to stay in the nest for a long time, from morning until noon, and if he was hungry, he was allowed to eat something from his hand, without leaving the place.

If the family had no children, the women would place a doll made of rags and other handy materials for the pregnancy.

SWEDISH SCHOOL, Saint Nicholas. It is a very popular holiday, held for three days, with fasting food, starting with December 19th.

IGNATU, St. Ignatius. It is the day that marks, on January 2, the beginning of the Christmas holidays. Start by cutting the Christmas pig. The custom is maintained in most villages, today there is the option of officiating on other days of the period. The meat is salted and put "in the bowl", the lard is melted, and the skin is stretched and put to dry in a tree, being later used to make the opinci. It remains for the soap to be made by Christmas.

AŽUNU, Christmas Eve. It is celebrated on January 6, being a day of fasting. It is the day of specific activities, meant to prepare the great celebration of Christmas.

Early in the morning, the host goes after a branch of heaven, with which he will kindle the fire in the hearth, while everyone says their Christmas wishes. At the end of the procession, the branch is hung by the chains from the hearth. Also in the morning, in the houses, baked pumpkin is eaten, after which the men go hunting. Also now, once they have returned from the male incursion, they prepare the carol or carol: hazelnut or willow sticks, peeled in strips, then wrapped in the same spiral shell and exposed to the smoke of burning straw, to obtain the two colors, black and white. The sticks are worn by children and men during the day and caroled.

"On the eve, in every village, they go with the priest to the forest for oak wood and are brought to church. He is sanctified and goes home. Some burn them on Christmas Day, but some burn them on Christmas Eve. It is said that this is how they did Christ, they broke branches in the forest and made a fire to warm Christ ", Dragisa Srbulovic told us.

And tradition also says that the number of sparks produced by the fire will bring children money and joy in the coming year. "It is said that there are so many sparks in the churchyard, so much money, luck and joy for the children. There are many Romanians who celebrate Christmas according to the old rite ", Tihan Matasarevic tells us, in his turn.

The women prepare small rolls, which are given the next day for alms, but also the rolls intended for caroling children. Great care is taken to weave the roll for the godfather and the Christmas roll, which has a more special braid, called "in four".

Eve is also a day of fasting. There is almost nothing to eat. For the Eve meal, prepare fish soup, beaten beans, salted or sweet fish, and, of course, pumpkin pies.

On this day, peace must reign in the house, so that it will remain all the following year. The children are warned that if they fight on this day, they will get "sick".

Before Christmas Eve dinner, the family's great-grandmother, who knows the rituals best, wrapped herself in "brace," leaving her heads free for her grandchildren to cling to. corn, and they were on their way to the yard. My grandfather walked in front of the group, wearing a few

corn cobs, so that the year would be rich. It was also good for men to wear corn cobs on their belts when feeding the animals on this day, but also for women when they were kneading the rolls. After reaching the straw net, the grandfather would fill a sack with straw, while the grandmother or great-grandmother would go with her great-grandchildren after her and always say “clunk, clunk, clunk ...”, and the grandchildren would answer “piu, piu, piu ... ”. The procession continued with the march to the fountain, where the grandmother sifted the grains over the water, saying: "pigs, chickens, geese ...", completing with all the orations and animals in the yard, so that next year they will be plentiful.

After this procession, the family sat down at the table. Grandpa had already thrown a few straws through the house, and the stuffed bag was placed on top of or near the oven. After dinner, the great-grandmother would bring a basket of nuts and throw them around the room, the children trying to gather as many as possible. The straw thrown through the house was gathered on the third day of Christmas, as well as the nuts, and then they were taken to the gate of the third house, saying certain words, so that the evils in the house would go elsewhere. It was forbidden to burn straw in the stove (because Christmas rested on them), they could also be taken to the roots of fruit trees or to the manger to be eaten. These days, she doesn't sweep the house to keep Christmas away.

The most awaited moment by the children was when a branch was brought to the house, cut from daylight, from a tree in the garden of the house, in which two pieces of wood in the shape of a cross were first placed. This was the "Christmas tree." Its decoration continues with gold-painted nuts, candy, apples and gingerbread. It is preferred that the gingerbread be in the shape of a horse, a girl's head, a heart.

Christmas Eve is also the day of slaughtering the pig, preparing its meat dishes (sausages, carrots), from which it will be given as alms and will be served at the Christmas table. "At Ajun, sara, sara," the pig is being slaughtered. It is not good to cut a pig in the water. ”(L.D.)

On the street, a fire could be lit on the eve of Christmas Eve. Neighbors gathered for a boiled brandy and a nice word, and the children went caroling.

THE CULTURE OF THE SIN INSIDE ARCHAIC SOCIETIES ON ROMANIAN LAND

Constantin-Andrei Pătrăucean
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The man of archaic societies has always been proving a propensity towards explaining the manifestations which surround him and which he tried to understand through myths and beliefs that eventually formed something specialists named collective mentality. The existence of sin within archaic societies represented a reality through which a culture based on beliefs, myths or different convictions has formed, elements that were eventually capable to generate civilizations. Primitive thinking has materialized because of the feeling of guilt which existed in collective mentality ever since the existence of Adam and Eve. In archaic societies of Romanian Land, the primitive thinking didn't manage to go further without creating specific totems and taboos, some of these having survived until today. The rituals which contained confession tree, ritual baths, snake image, the flames that are lit for different holidays, usage of the unopened water, all of these are based on a tabooism thinking, at the base of which the existence of sinning has constrained people to manifest in a specific way. As a memory of collectivity, the culture of sin and primitive thinking have kept inside an expression of archaic world, as a necessary completion towards religious system in which the man is capable to communicate spiritually.

Keywords: sin, primitive thinking, taboo, civilization, culture

Încă din cadrul societăților arhaice, cultura păcatului a devenit o constantă universală prin care oamenii au acționat în colectivitate pe baza unui comportament tabuizat. Acesta a avut la bază un sentiment de culpabilitate, iar prin intermediul gândirii primitive, umanitatea a deținut în permanență o așa-numită conștiință a fricii ca element component al păcatului. Atât în mentalul individual, cât și în cel colectiv apare, prin înfăptuirea păcatului, o stare de tulburare lăuntrică și de frământare, cu toate că omul arhaic aspiră în fiecare moment la sacrul pe care îl consideră capabil de propria desăvârșire.

În spațiul arhaic românesc există numeroase credințe și ritualuri care aparțin creștinismului, fiind preluate însă din cadrul anumitor tradiții păgâne. La limita dintre păgânism și creștinism se dezvoltă astfel mituri care au format în cele din urmă ceea ce specialiștii numesc memorie colectivă. Prin cercetarea memoriei colective a lumii arhaice, putem observa modul de dezvoltare al sistemului religios, unde credințele populare au reprezentat o completare necesară prin intermediul căreia omul comunică în cadrul grupului din care face parte. De-a lungul timpului, cercetătorii au studiat gândirea primitivă, unii considerând că aceasta ar fi inferioară gândirii actuale și că ar fi eronată modalitatea oamenilor primitivi de a raționa, alții susținând că gândirea primitivă ar fi doar logică, nu și științifică. Cert este că în ciuda tuturor polemicilor uneori exagerat filosofice, mentalitatea primitivă a dovedit în timp o rațiune proprie care demonstrează atât reprezentare logică, dar și mistică.

Nu putem aduce în discuție probema păcatului fără a vorbi și despre totemismul societăților arhaice. În acest sens, părintele psihanalizei, Sigmund Freud, susține că „totemismul

este cât se poate de străin felului nostru actual de a simți. Este o instituție dispărută de multă vreme, care a fost înlocuită de noile forme religioase și sociale; este o instituție în care de-abia dacă mai descoperim câteva urme în religia, moravurile și obiceiurile popoarelor civilizate moderne și care a suferit profunde modificări chiar la popoarele care mai păstrează totemismul."[1] Este evident că, odată ce în cadrul totemismului este prezentă ideea de sacru și profan, păcatul devine o manifestare a nerespectării totemului. Chiar dacă gândirea totemică este prezentă cu precădere în triburile australiene sau africane, aceasta nu a lipsit nici din spațiul arhaic românesc, mai ales în cadrul mitologiei dacice și chiar înainte de aceasta. În acest sens, Romulus Vulcănescu oferă un exemplu sugestiv legat de simbolul totemic al șarpelui: „Totemul șarpelui supraviețuiește în faza etnogenezei dacilor, în două variante: una de șarpe celest, aerian, ca metamorfoză a unei divinități meteorologice-ce reprezintă fulgerul, și alta de șarpe terestru, mai precis subpământean, ca figurare teriomorfă a forței chtonice. Așa se explică faptul că stindardul dac moștenește unele trăsături imprimate de totemul șarpelui celest în conștiința mitologică a băștinașilor."[2]

Legătura dintre totem și cultura păcatului este cu atât mai evidentă, cu cât totemul creează un sistem spiritual prin intermediul căruia arhetipurile trebuie respectate și venerate de întreaga colectivitate. În caz contrar, cei care nu le respectă săvârșesc păcatul și în consecință își vor primi pedeapsa. Chiar dacă de-a lungul timpului religia a cunoscut numeroase forme, ideea păcatului a persistat în cadrul fiecărei forme religioase. Fie că este reprezentat prin tabu care rezistă și astăzi, fie pur și simplu prin conștiința morală, păcatul contribuie, prin urmare, la suprimarea anumitor trăiri excesive. Tentația spre păcat este însă o constantă care se reactualizează în funcție de epoca în care aceasta se întâlnește. Prin evitarea săvârșirii păcatului, omul consideră că este capabil de a-și actualiza modul de a fi pentru a ajunge la modelul primordial, acolo unde ființa umană fusese creată inițial cu ideea de a întruchipa perfecțiunea, nealterată de existența păcatului.

Reprezentarea arhetipului în mentalul colectiv a avut capacitatea de a uni prin simbol toți membrii unui grup, prin intermediul unui așa-numit crez comun care îi aduce împreună la fiecare eveniment spiritual important. În acest fel, delimitată în manifestări sacre și profane, societatea dezvoltă un sistem de reguli prin care omul este „instruit" cum să se comporte în preajma obiectelor sau reprezentărilor sacre. Émile Durkheim, în studiul său despre fenomenele religioase, unde a încercat să descopere punctul inițial al vieții religioase, găsește religia autentică, cu forma cea mai simplă, în cadrul clanurile australiene, acolo unde credințele totemice reprezintă punctul inițial de pornire al sistemului religios. Nerespectarea totemurilor reprezintă deci un păcat, o *profanare* a ceea ce restul grupului consideră a fi sacru. În acest sens, Émile Durkheim susține că sacrul nu face referire doar la zeul sau zeii existenți în cadrul unei religii și că sfera sacrului se poate lărgi foarte mult, în funcție de specificului fiecărei religii în parte: „Împărțirea lumii în două domenii, unul conținând tot ceea ce este sacru, iar celălalt tot ceea ce este profan, constituie trăsătura distinctivă a gândirii religioase [...] Dar prin lucruri sacre nu trebuie să înțelegem numai acele ființe denumite zei sau spirite; și o stâncă, un arbore, un izvor, o piatră, o bucată de lemn, o casă sau chiar un cuvânt poate să fie un lucru sacru, cu atât mai mult cu cât orice rit are ceva sacru."[3] Fie că este interpretat din punct de vedere moral și

[1] Sigmund Freud, *Totem și Tabu, O interpretare psihanalitică a vieții sociale a popoarelor primitive*, traducere de Gabriela Avram, Editura Herald, București, 2017, p. 6.
[2] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987, p. 93.
[3] Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995, p. 45.

religios, fie că primește o interpretare socială, păcatul continuă să existe ca o înfrângere a consimțământului uman, dominat de anumite impulsuri ale instinctului, superioare rațiunii.

Spațiul românesc s-a dovedit un bun depozitar al universului mitico-spiritual al lumii arhaice, reprezentând, prin numeroase ritualuri, credințe sau obiecte-totem spiritualitatea locuitorilor satelor românești. Conștientizarea și mărturisirea păcatelor prin taina spovedaniei a reprezentat la români o manifestare asupra căreia s-a acordat o atenție deosebită, deoarece aceasta reprezenta singura modalitate prin care omul se putea purifica de păcat. Merită să ne orientăm atenția asupra unei tehnici arhaice din spațiul românesc cu privire la mărturisirea păcatelor: este vorba despre așa-numita spovedanie la copac.

Cultul dendrolatric reprezintă un exemplu elocvent al importanței totemului în cadrul mentalității arhaice românești, pe care îl consemnează folcloristul Tache Papahagi[4] și alți specialiști în studiile lor. Este vorba despre un ritual arhaic, prin care ciobanii, aflați în transhumanță, în lipsa unui preot la care să se spovedească, alegeau un brad falnic și înalt, în coaja cărora crestau semnul crucii, iar apoi îngenuncheau în fața lui și își mărturiseau păcatele. Alegerea bradului nu era întâmplătoare, deoarece se urmărea ca acesta să fie cât mai înalt, simbolizând astfel facilitarea intrării în legătură cu divinitatea: „Această ordine universală, eternă, inviolabilă [a naturii] guvernează lumea și determină toate evenimentele particulare: traiectoria soarelui, a lunii, a stelelor, creșterea plantelor și animalelor, calea vânturilor și a norilor. Toate acestea sunt menținute și ocrotite nu doar de către forțele fizice, ci prin puterea lui Dumnezeu. Lumea a devenit o mare dramă morală în care atât natura, cât și omul trebuie să-și joace rolurile. Chiar într-un stadiu foarte primitiv al gândirii mitice, găsim convingerea că omul, pentru a atinge un scop dorit, trebuie să coopereze cu natura și puterile ei divine sau demonice."[5]

În unele variante, în timpul spovedaniei, ciobanul mestecă muguri de brad[6], semn prin care acesta intră în legătură cu spiritul copacului. Se observă astfel că animismul a existat și în spațiul românesc, ca manifestare a unei credințe prin care omul poate primi iertarea și din partea obiectelor pe care astăzi le consideră neînsuflețite. Putem înțelege așadar importanța pe care omul arhaic o acordă moralității și respectul pe care îl arată față de natură, de aceea, existau și unele ritualuri prin care omul, înainte de a tăia un brad, își cerea iertare în fața acestuia pentru gestul pe care urma să îl facă. Spovedania la brad este o manifestare cu valențe precreștine prin care țăranii români au dovedit relația strânsă pe care au avut-o cu natura și aspirația permanentă și în orice circumstanțe la ispășirea greșelilor.

Analizând obiceiul spovedaniei la copac, Călin Bârleanu susține că „tăierea unor aşchii din copac reprezenta şi proba iertării păcatelor: dacă în termen de un an sau mai puţin copacul se usca, păcatele erau considerate prea grele sau de neiertat."[7] Simbolismul bradului din cadrul acestei spovedanii face parte dintr-un arhetip mai general al pomului vieții, arbore prezent la români în cadrul numeroaselor tradiții legate de nuntă, înmormântare, Crăciun etc. Nu numai bradul primește valențe simbolice, ci și paltinul, care în credințele populare este copacul revitalizării, deoarece tradiția susține că în momentul când arca lui Noe a fost distrusă, acesta a bătut toaca confecționată din lemn de paltin, la îndemnul divinității, iar aceasta a început să se

[4] Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric*, Editura Minerva, București, 1979, p. 72.
[5] Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 141-142.
[6] Lucia Berdan, *Totemismul românesc. Structuri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credințe, basme*, Editura Universității „Al I. Cuza", Iași, 2001, p. 47.
[7] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2015, p. 105.

reconstruiască: „Este în logica mentalității tradiționale ca un copac cu astfel de valențe să fie încărcat și cu atribute magico-apotropaice. Paltinul este un arbore sacru, lăcaș al zeului/ daimonului, arbore cosmic (axis et imago mundi), arbore consacrat, arbore de judecată, de jurământ și de învestire etc. Într-adevăr, așa cum se va vedea, simpla prezență a paltinului sau a unor componente ale acestuia (lemn, crengi, flori, frunze) este în măsură să alunge duhurile rele."[8]

Există în mitologiile lumii concepții conform cărora existența păcatului primordial este postpusă unui așa numit *păcat antecedent*, un păcat care nu este pus pe seama oamenilor, ca în cazul cuplului adamic, ci pe seama unei divinități. Cu alte cuvinte, înainte de facerea lumii, în prezența Creatorului a existat un demiurg negativ care s-a opus conlucrării la ordinea universală. În cadrul mitologiei românești, acest păcat antecedent este reprezentat prin frăția gemelară a *Fârtatelui și a Nefârtatelui*, cei doi antagoniști care își dispută în permanență lumea. În accepțiune românească, unde oamenii au cultul ajutorului reciproc și al comuniunii, o astfel de manifestare antagonică era văzută ca un adevărat infern în care Diavolul nu-și arăta solidaritatea. Zeii fărtați au început astfel să se certe din cauza imposibilității de a crea împreună Universul, aceștia neputându-se completa reciproc. Conform unei credințe din Bucovina, hotărând crearea lumii în cadrul haosului precosmic, cele două divinități gemelare au apărut născându-se una din cadrul alteia, principalul lor scop fiind să găsească un loc pe întinsul apelor primordiale pentru a crea lumea, dovedindu-se în felul acesta dualismul bogumilic. Astfel, legendele consemnează că în timp ce Fârtate se odihnește în urma încercării de a crea pământul (pe o turtiță pe care el însuși o creează, plutind deasupra apelor primordiale), Nefârtate încearcă mereu să îl împingă în apă în direcția celor patru puncte cardinale, pentru a rămâne el creator peste tot întinsul, formând astfel involuntar semnul crucii. Turtița aceea însă îl apără pe Fârtate prin semnul crucii, iar pe măsură ce Nefârtate încearcă să îl elimine pe Dumnezeu, turtița aceea se face din ce în ce mai mare până se formează pământul. Peste toate acestea, crucea a devenit un simbol prin intermediul căruia universul a putut fi sacralizat. Putem vorbi astfel de un așa-numit păcat antecedent specific mentalul colectiv românesc arhaic înainte de existența păcatului originar care se găsește la toate popoarele.

Chiar dacă în cadrul lumii primitive sistemul religios nu exista în forma pe care o cunoaștem noi astăzi, este interesant modul în care se raportează omul la păcat, simțind în permanență nevoia de a se supune unor reprezentări normative pe care le impunea colectivitatea. Iraționalitatea totemismului pe care o reproșau unii cercetători se dovedește astfel o eroare, întrucât chiar și în cazul gândirii primitive putem vorbi despre o anumită rigoare rațională. În momentul în care păcatul a izbucnit în lume, au apărut și regulile pe care umanitatea a trebuit să le respecte în vederea păstrării ordinii primordiale. În mod paradoxal, păcatul devine astfel un instrument prin care pătrund în lume atât faptele imorale, cât și o ordine necesară pe care omul urmărește să o instituie în cadrul colectivității din care face parte, deoarece este conștient de rezultatul negativ ce survine în urma înfăptuirii păcatului.

Dacă am observat mai sus importanța pe care omul arhaic o acorda pomului, este necesar să aducem în discuție și simbolismul apei, ca element primordial și totodată purificator. Credințele referitoare la apă sunt extrem de numeroase, prezente în toate mitologiile lumii, apa fiind un element simbolic existent în univers chiar de dinaintea facerii lumii. Apa devine în felul acesta un inamic al păcatului, mai ales în cadrul tainei botezului, atunci când cel nou-născut

[8] Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos, Mit și magie în cultura tradițională românească*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 155.

scapă de păcatul strămoşesc prin scufundarea ritualică în apă. Numărul simbolic al scufundărilor (de trei ori) reprezintă în mentalul colectiv o smulgere din ghearele profanului, o moarte simbolică a pruncului şi o renaştere în cadrul sacrului. Se face trimitere astfel şi la mitul potopului, prin intermediul căruia răul a fost suprimat, lumea a fost dizolvată, pentru a renaşte alta, lipsită de păcat. Botezul ar simboliza astfel un regres în apele primordiale (*regressus ad uterum*), acolo unde răul nu exista, iar lumea era construită pozitiv din punct de vedere ontologic. Păcatul fiind abolit, pruncului i se oferă o nouă viaţă, un nou destin din care istoria profană a omenirii a fost prescrisă. La scurt timp după taina botezului, mai ales în Bucovina, are loc o altă baie rituală a copilului abia botezat, într-o apă special pregătită, în care se pun diferite obiecte simbolice: un ou (simbol al fertilităţi), un ban (simbol al belşugului), petale de flori, crenguţe de busuioc etc., iar în urma băii apa se toarnă la rădăcina unui pom roditor.

Obiceiurile legate de utilizarea apei neîncepute sunt foarte întâlnite în mentalul colectiv românesc, iar folosirea acestei ape este ritualică şi se utilizează la diferite evenimente de pe parcursul anului. De pildă, în Vinerea Mare dinaintea Paştelui, toţi membrii familiei trebuie să se spele pe faţă cu apa neîncepută (apa adusă de la fântână înainte de răsăritul soarelui de un membru al familiei fără să fie văzut de nimeni), apă în care se punea un ou roşu şi un bănuţ, în vederea spălării păcatelor şi sporirii sănătăţii. Multe tabuuri au apărut şi legate de Apa Sâmbetei, aşa-numita apă a morţilor, un râu care desparte lumea văzută de cea nevăzută, existând astfel în mentalul colectiv diferite interdicţii: nu este bine ca oamenii să se pornească la drum într-o zi de sâmbătă, este interzisă servirea mâncării sâmbăta dimineaţa pentru că atunci se împărtăşesc îngerii, hainele n-au voie să fie croite sâmbăta pentru că cei care le vor purta vor muri etc.

Din punct de vedere religios, din cauza păcatului primordial, umanitatea poartă pe umeri greutatea acestei fărădelegi, suprimabilă doar prin intermediul scufundării ritualice în apă, chiar dacă iniţial omul fusese creat ca fiinţă desăvârşită: „*Şi a zis Dumnezeu: ‹‹Să facem om după chipul şi asemănarea Noastră, ca să stăpânească peştii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietăţile ce se târăsc pe pământ şi tot pământul!››*” (*Facerea*, capitolul 1, versetul 26) Dacă la debutul lumii a existat o întâmplare tragică care a compromis întreaga lume, venirea Mântuitorului pe pământ a însemnat o şansă de scăpare din braţele păcatului: „*Ea va naşte Fiu şi vei chema numele Lui: Iisus, căci El va mântui poporul Său de păcatele lor.*” (*Sfânta Evanghelie după Matei*, capitolul 1, versetul 21)

Păcatul pătrunsese în lume prin intermediul şarpelui, acest animal-arhetip întâlnit aproape în toate credinţele, despre care mentalul colectiv a păstrat numeroase superstiţii şi legende. Chiar dacă şarpele are şi atribute pozitive, prin varianta aşa-numitului şarpe al casei, care trăieşte pe lângă locuinţele oamenilor, aducând norocul, majoritatea cazurilor în care apare acesta sunt legate de o latură demonică, ce porneşte încă de la concepţia iniţială unde şarpele este cel care introduce păcatul în lume. Analizând simbolistica şarpelui, Ivan Evseev susţine: „Animal preponderent teluric, înrudit cu întunericul adâncurilor pământului, şarpele se asociază cu lumea de dincolo, cu moartea şi învierea, fiind considerat o încarnare a sufletelor morţilor, epifanie a strămoşilor mitici. […] Simbolismul şarpelui transgresează graniţele dintre materie şi spirit: întruchipare a materiei primare, a pământului şi apei, a amestecului dintre elementele naturii, el este, concomitent, şi o încarnare a raţiunii supraumane, a Logosului divin sau a inteligenţei satanice (funcţie pe care o capătă şarpele din paradis al mitului biblic).”[9] Există în Maramureş diferite legende legate de consumul ritualic al şarpelui, Pamfil Bilţiu surprinzând o situaţie în care soţia îşi vindecă soţul, aflat pe moarte, cu untură de şarpe. Se observă astfel energia magică

[9] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amacord, Timişoara, 1994, p. 180.

și puternică a șarpelui care provine din forța adâncurilor pământului, însă în același timp energia aceasta poate fi și distructivă, nefastă, o energie a păcatului, la fel ca ispitirea din Grădina Raiului. Tot în Maramureș există credințe conform cărora prin atingerea cu un obiect a doi șerpi care se bat se poate face un transfer de energie la obiectul respectiv, devenit magic, cu ajutorul căruia, de pildă, puteau fi despărțite familiile. Simbolismul șarpelui are și un puternic substrat erotic, prin influența senzualității pe care femeia o poate avea asupra bărbatului.

Focul devine un alt element în jurul căruia s-au dezvoltat numeroase legende mitico-magice. Ca element primordial, focul a reprezentat atât un factor distructiv, cât și o formă a pasiunilor erotice. La limita dintre credințe creștine și păgâne, în folclorul românesc, focurile apar pe tot parcursul anului cu ocazia anumitor sărbători (Buna Vestire, Sfântul Gheorghe, Sfântul Dumitru etc.). Aceste focuri erau pregătite cu câteva zile înainte, clădite pe verticală de cetele de băieți. În sate, existau mai multe astfel de focuri, ceea ce conducea către o competiție între băieți, câștigând echipa cu focul cel mai impunător. După ce focul era aprins, cei prezenți făceau o săritură peste el, având loc astfel o curățire ritualică. Dorința de a realiza un foc cât mai înalt era de fapt motivul pentru ca flacăra acestuia să ajungă până la Dumnezeu, acest obicei venind în complementaritate cu cel al împușcatului ritualic, un zgomot puternic care avea ca scop gonirea spiritelor rele. Existent în zona Moldovei și a Maramureșului, obiceiul focului ritualic, mai ales la Sfântul Gheorghe și la Paște, dezvoltă și atribute cu caracter fertilizator[10], întrucât bucăți din lemnul folosit în acest foc se împrăștiau în grădini pentru belșug și prosperitate. Saltul prin foc și împușcatul ritualic rămân însă elemente cheie atunci când ne referim la păcat și la purificarea ritualică, mai ales înainte marii sărbători a Paștelui.

Ca reprezentare a sacrului în lume, *hierofania*, în termenii lui Eliade[11], reprezintă o expresie a divinității pe care doar omul iubitor de sacru o poate percepe. Lipsa *hierofaniei* conduce către manifestări profane, dar acest lucru nu înseamnă numaidecât apropiere de păcat. Spre deosebire însă de omul contemporan, omul societăților primitive avea tendința și era predispus să existe în sacru și prin sacru. La cele mai importante momente din viața lui sau la sărbători, omul se simte „ispitit" de diavol și are o mai mare predispoziție spre păcat, de aceea, există numeroase ritualuri și tabuuri mai ales în acest *timp festiv*, cum îl numește Mircea Eliade. Scopul acestui *timp festiv* nu este decât întoarcerea la timpul primordial, acolo unde păcatul nu exista în conștiința umană. În cadrul *timpului festiv* restricțiile și tabu-urile sunt cu atât mai puternice, cu cât manifestările libere ale oamenilor tind să se îndrepte către exagerare. Datorită conștiinței păcatului, acestea pot fi însă atenuate. În frazeologia românească există astfel multe expresii și proverbe care demonstrează importanța pe care omul a acordat-o de-a lungul timpului ideii de păcat: *Păcatele părinților, pedeapsa pruncilor*; *Păcatul intră râzând şi iese plângând* (cu varianta laicizată *Plânge râsul de astă vară*); *Înmulțindu-se păcatul se naşte pedeapsa*; *Ce e păcat e şi spurcat*; *Păcatul mărturisit e pe jumătate iertat, Sufletul bucuros este să intre în rai, numai păcatele nu-l lasă*"[12]

Desăvârșirea lumii și a individului devine astfel un punct greu de atins, deoarece păcatul a alterat ființa umană și implicit lumea înconjurătoare. Prin credințele pe care le-am prezentat mai sus am putut observa că mentalul colectiv românesc a acordat o atenție deosebită păcatului și influenței nefaste a acestuia, devenind astfel un fel de preocupare chinuitoare. Nu putem vorbi

[10] Pamfil Bilțiu, *Studii de etnologie românească*, Editura Saeculum, București, 2004, p. 12.
[11] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu, ediția a lll-a, București, 2000, p. 13.
[12] Petru Ursache, *Etnosofia-Păcatul ca boală*, Editura Paideia, București, 2006, p. 123.

însă despre constanta păcatului fără a scoate din calcul latura demonicului. Săvârșirea păcatului reprezintă în felul acesta, printre altele, și o manifestare a demonicului în lume. Din moment ce lumea a trăit la începutul acesteia o greșeală fundamentală, o discontinuitate în reprezentarea creației divine, păcatul reprezintă astfel o componentă a umanității pe care nici creștinismul și nicio altă religie nu îl poate suprima. Mentalul colectiv păstrează chiar și în cadrul societății actuale laicizate anumite elemente prin care demonstrează existența conștiinței asupra păcatului și neputința evitării acestuia, fapt confirmat mai ales de către textul biblic: „*Căci nu este om drept pe pământ care să facă binele și să nu păcătuiască*." (*Eclesiastul*, capitolul 7, versetul 20)

BIBLIOGRAPHY

1. Bârleanu, Călin-Horia, *Antropologie și comunicare interculturală*, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2015.
2. Berdan, Lucia, *Totemismul românesc. Structuri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credințe, basme*, Editura Universității „Al I. Cuza", Iași, 2001.
3. Bilțiu, Pamfil, *Studii de etnologie românească*, Editura Saeculum, București, 2004.
4. Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Editura Humanitas, București, 1994.
5. Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Editura Polirom, Iaşi, 1995.
6. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, ediția a lll-a, București, 2000.
7. Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1994.
8. Freud, Sigmund, *Totem și Tabu, O interpretare psihanalitică a vieții sociale a popoarelor primitive*, traducere de Gabriela Avram, Editura Herald, București, 2017.
9. Oișteanu, Andrei, *Ordine și Haos, Mit și magie în cultura tradițională românească*, Editura Polirom, Iași, 2013.
10. Papahagi, Tache, *Mic dicționar folcloric*, Editura Minerva, București, 1979.
11. Ursache, Petru, *Etnosofia-Păcatul ca boală*, Editura Paideia, București, 2006.
12. Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.

MINORITIES IN OLTENIA – BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Cristina Mohanu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: During the Middle Ages, the representatives of the Balkan peoples settled on the territory of the Romanian Principalities, especially after the Ottoman conquest of the Balkan Peninsula. Thus, Greeks, Albanians, Bulgarians, Macedonians, Serbs, and Bosnians found shelter in Romanian towns and hamlets, where they could perform various economic activities. It is quite difficult to make an ethno-cultural presentation of the minorities in Oltenia, because, except for the Roma, their numbers are sparse. Even though the figures relating to minorities were low, there were historical periods when, due to some economic and political circumstances, the number of certain ethnicities increased, their representatives either being naturally integrated among the majority (by setting up mixed families for two to four generations) or emigrating, but leaving "cultural" traces in the region of Oltenia. In our approach, we will try to highlight this cultural heritage, a legacy of the coexistence of Romanians and other nationalities.

Keywords: diversity, ethnic plurality, cultural heritage, intercultural dialogue, interculturalism, multiculturalism

Conform recensământului din 2011, românii reprezintă în regiunea Olteniei peste 91% din populaţie, iar minorităţile reprezintă sub 9%. Dintre minorităţile declarate, cea mai importantă este cea a romilor, cu un număr de 63.899 persoane declarate. De remarcat este şi faptul că există destul de multe persoane care fac parte din familii mixte, iar din diferite considerente culturale, istorice etc., se declară ca fiind români sau aparţinând altor naţionalităţi.

Prezentarea etno-culturală a minorităţilor din Oltenia este destul de dificilă, tocmai din cauza faptului că sunt destul de puţin reprezentate, cu excepţia romilor. Cu toate acestea, au existat perioade în care anumite etnii au devenit mai numeroase prin diverse împrejurări politice sau economice, astfel încât s-a constatat că reprezentanţi ai acestora au ajuns să se integreze în mod firesc în rândurile majorităţii, în special prin realizarea căsătoriilor mixte, sau au emigrat, nu fără a-şi lăsa amprenta culturală în spaţiul Olteniei. Considerăm imperios necesar ca acest valoros patrimoniu cultural să fie cunoscut şi valorizat, mărturie a coexistenţei românilor şi a altor naţionalităţi.

În spaţiul Olteniei, de-a lungul unei istorii zbuciumate, marcată îndeosebi de ocupaţii străine, elenismul a reprezentat o formă de rezistenţă care presupune nu numai păstrarea limbii, ci şi a obiceiurilor, a tradiţiilor, a literaturii, a artei populare etc. S-ar putea spune că identitatea culturală elenă s-a perpetuat până astăzi tocmai din pricina diverselor persecuţii pe care au trebuit să le înfrunte.

Dacă ne raportăm la momentul aşezării grecilor în spaţiul românesc, acesta se regăseşte încă în Antichitate, când au întemeiat cetăţi la Marea Neagră în Dobrogea. Ulterior, în Evul Mediu şi în secolele XVIII-XX, grecii s-au stabilit şi în marile oraşe, comunităţile fiind reprezentate în special de meşteşugari şi de negustori. De altfel, comunităţile greceşti din

România au fost recunoscute în mod oficial de către Alexandru Ioan Cuza, în anul 1860. Un alt moment important îl constituie venirea grecilor din Asia Mică, după ce Grecia a fost înfrântă de Turcia, în anul 1923. Grecii ajunşi în spaţiul românesc provin din majoritatea provinciilor greceşti: Macedonia, Epir, Thesalia, Attica, Smirna, Pelopones, dar şi din insule, fiind răspândiţi în aceeaşi manieră cam în toate colţurile României. Înfiinţată în decembrie 1989, Uniunea Elenă din România include 21 de comunităţi locale cu aproximativ 10000 de membri. Printre primele comunităţi care s-au organizat încă din acea perioadă, se numără cele din Bucureşti, Tulcea, Galaţi, Constanţa, Brăila, Călăraşi, Prahova, Piatra Neamţ, Iaşi, urmate de cele din Sulina, Roman, Oneşti, Piteşti, Craiova – în 1991, Turnu Severin şi Babadag - în 1995, Calafat – în 1996, iar în 2000 Zalău şi Cluj.

Numărul grecilor este fluctuant, în anul 1992 au fost recenzaţi 3940, în anul 2002 un număr de 6.513, iar conform recensământului din 2011, în România sunt 3668 de greci. De remarcat că în urma recensământului din anul 2011, în judeţul Dolj 91 de persoane s-au declarat greci.

Spre deosebire de alte comunităţi şi oraşe, în Craiova sunt două ramuri de greci: cei care au venit odată cu valul din Asia Mică, până în 1945, şi cei care au venit după anul 1923. Au existat diferenţe notabile în atitudinea exterioară faţă de aceste grupări. Grecii stabiliţi în Craiova în perioada 1948-1950 s-au organizat încă de la început, înfiinţând chiar un club al grecilor, lângă actualul restaurant „Oltenia", unde aveau loc diverse manifestări artistice. De asemenea, s-a constituit o asociaţie ce număra atunci peste 400 de membri cotizanţi, funcţionând într-un spaţiu acordat de către autorităţile municipiului Craiova.

Astăzi, în Oltenia există două asociaţii greceşti: Forumul Elen Craiova, reprezentat de Ion Florin Pâşcoveanu[1], şi Comunitatea Elenă din Craiova, filială a Uniunii Elene din România, reprezentată de Ion Vasoyanis[2].

Referitor la situaţia comunităţii elene după 1990, Ion Florin Pâşcoveanu afirmă: „În '90, noi ne-am înfiinţat în Craiova, pe la sfârşitul anului. Prima adunare mare caream făcut-o a fost la Teatrul Liric în '91, când am sărbătorit 25 martie [ziua naţională a Greciei]. Am încercat să aducem şi pe unii, şi pe alţii… mai cu asperităţi, dar am încercat să facem lucruri care, zic eu, în perioada respectivă până aproape de '97, '98, 2000 chiar, lucruri bune. Până atunci, statul nu prea subvenţiona comunităţile. În momentul în care a început să subvenţioneze cum trebuie comunităţile, au început aceste [probleme în cadrul comunităţilor]. Şi Grecia a sprijinit foarte mult, e singura ţară, din câte ştiu eu, care are o diasporă bine organizată. Există un consiliu al grecilor din diaspora, au şi un minister pentru grecii din afară, copiii noştri au putut merge în tabere subvenţionate de greci, bătrânii au putut să meargă şi ei în nişte tabere acolo. Mai puţin, dar avem şi noi copii care s-au dus la studii în Grecia. Fără să exagerez, cred că [în Craiova], cu adevărat, nu depăşesc 200, 150-200. La Calafat, în statistică sunt mai mulţi, dar ştiu de când s-au înfiinţat ei că n-au fost foarte mulţi, şi oraşul e mai mic. A fost şi un interes financiar să se declare greci."[3] De asemenea, preşedintele Forumului Elen subliniază ideea că limba greacă se utilizează în cadrul familiilor mixte: „Acum puţini sunt care să şi scrie, da' de vorbit vorbesc mai mulţi, şi din revoluţionari, şi din cei vechi. Neavând o şcoală în limba greacă, revoluţionarii,

[1] Ion Florin Pârşcoveanu, născut în Craiova în anul 1957, a urmat Liceul de Muzică şi Arte Plastice din Craiova.
[2] Ion Vasoyanis este născut în Craiova în anul 1947, provine din familie mixtă română-grecească. A urmat studii de inginerie în electrotehnică, este preşedinte al Comunităţii Elene din Craiova din anul 2003.
[3] Interviu cu Ion Florin Pâşcoveanu, apud Nicolae Panea, Irineu Ion Popa, Dumitru Otovescu, coord. Carmen Ionela Banţa, *Minorităţi din Oltenia: studii culturale*, Târgovişte, Editura Bibliotheca, 2015, p. 40.

acolo în clubul lor, au mai făcut cu copiii nişte cursuri… Ceilalţi n-au avut acces şi au pierdut… ştiu să vorbească, dar aici este şi o problemă: mulţi dintre bătrâni ştiu să vorbească o limbă, nu arhaică, veche, să spun aşa, ce însemna limba noastră română la începutul secolului XX. Sunt şi oameni, mai tineri, care având neamuri în Grecia s-au dus mai des, au schimbat i-urile, că aici e o problemă, şi aşa mai departe … şi vorbesc curat, ca cei de acolo."[4]

De altfel, de-a lungul timpului, s-au format din ce în ce mai multe familii mixte, astfel încât mulţi copii din familii de greci sunt cetăţeni români, fiind născuţi în România. Modul de manifestare a fost unul deschis, favorizat de evenimentele acompaniate de dansuri, muzică, dar şi de preocuparea pentru cultivarea limbii orele de limbă acordate copiilor. Generaţie după generaţie, elenii şi-au transmis obiceiuri, tradiţii, protejându-şi identitatea culturală.

Un alt factor important în perpetuarea identităţii l-a constituit prezenţa în Craiova după anul 1990 a numeroşi studenţi greci, veniţi să studieze aici medicina, ştiinţele naturale, dreptul, dar nu numai, şi cu care comunitatea elenă a stabilit o conexiune foarte strânsă. Mai mult decât atât, fiind destul de numeroşi, peste 400, aceştia s-au constituit în singura comunitate de studenţi care aveau organizaţie. Împreună cu comunitatea elenă, studenţii greci s-au implicat în organizarea evenimentelor şi a serbărilor specifice, aspect cu consecinţe benefice în amplificarea unităţii micii comunităţi, chiar dacă, din păcate, cei mai mulţi dintre ei s-au reîntors în Grecia după finalizarea studiilor.

Grecii şi-au păstrat vie tradiţia, respectând cu sfinţenie sărbătorile religioase, dar şi pe cele naţionale, şi profitând de orice ocazie pentru a-şi etala frumoasele costume populare. În această direcţie, comunitatea Elenă din Craiova, alături de Uniunea Elenă din România, desfăşoară numeroase activităţi culturale, dintre care Ion Vasoyanis ne-a amintit: „La ora actuală avem o formaţie artistică extraordinară. Sunt formidabili copiii aceştia. Formaţia «Irini», cine-i vede nu-i uită! La nivelul Uniunii se organizează olimpiade de limba neoelenă; în 2007 a fost la Craiova. În fiecare an avem Festivalul Tineretului, pe 18 octombrie, unde participă toate comunităţile. La Drăgăşani noi sărbătorim în fiecare an ziua naţională a Greciei, pe 25 martie. Din 2010, limba neogreacă se învaţă oficial la şcoală. Cursurile se ţin sâmbăta, la Liceul «Fraţii Buzeşti». Este profesorul nostru, om cu facultate. Toţi copiii primesc atestat. În România sunt detaşate din Grecia o seamă de cadre didactice care organizează cursuri şi la liceu, la Hristo Botev, în Bucureşti."[5]

În ceea ce priveşte sărbătorile religioase şi cele comunitare ale grecilor, sunt identificabile câteva repere esenţiale. Chiar dacă, graţie faptului că sunt tot de religie ortodoxă, sărbătorile din calendarul bisericesc sunt celebrate deopotrivă şi împreună de români şi de greci, aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în cazul obiceiurilor legate de sărbătorile de Paşti – postul, înroşitul ouălor, slujba de Înviere, obiceiul mielului la proţap etc., există anumite aspecte specifice minorităţii greceşti valorizate şi în cadrul evenimentelor organizate de asociaţiile elene: „Vasilopita este pâinea sfântului Vasile. Acest aghios Vasilis a fost grec. El trebuia să dea tribut turcilor şi a zis: «N-avem bani, oraşul, fiecare să contribuie!». «N-avem noi!». «Dă şi tu o bijuterie! Tu un inel, tu o brăţară, tu un cercel din aur!». Şi aşa mai departe. Până la urmă a făcut ce a făcut şi n-a mai dat tributul acesta turcilor şi s-a trezit cu o masă de bijuterii de aur care nu ştia ale cui mai sunt. Şi cum să-i chemi pe toţi? A făcut nişte pâinişoare şi în fiecare pâinică a băgat câte un obiect de aur şi a împărţit pâinile şi a zis: «Fiecare cu norocul lui!» Astfel, de întâi

[4] *Ibidem.*

[5] Interviu cu Ion Vasoyanis, apud Nicolae Panea, Irineu Ion Popa, Dumitru Otovescu, coord. Carmen Ionela Banţa, *op. cit.*, p. 41.

ianuarie se face o pâine, se spune că în ea sunt cele şapte mirodenii, pentru că treptat n-a mai fost o simplă lipie, o simplă pâinică. Se pun cele şapte mirodenii, între care fistic, alune… şi se taie de cel mai în vârstă sau persoana cea mai importantă din familie. Prima bucată se spune că este a lui Hristos, a doua este a sfântului Vasile, a treia bucată este a casei şi după aia, în ordinea vârstei, de la bunic, bunică, până la ultimul copil. Se spune că cel care găseşte în bucata de pâine acest bănuţ, că se pune un bănuţ, va avea noroc. Noi în fiecare an l-am făcut, şi la comunitate se face, pentru că acesta este un prilej de a ne întâlni. Chiar dacă noi acasă îl facem pe întâi, la comunitate poate-l facem pe patru, pe cinci sau sâmbăta următoare. Acesta este un lucru pe care, alături de 25 martie şi 28 octombrie, îl sărbătorim."[6] Vasilopita este unul dintre cele mai cunoscute obiceiuri ale grecilor, perpetuând credinţa că cel care nimereşte banul ascuns în plăcintă va fi bogat şi norocos tot anul.

Ziua de 25 martie are dublă semnificaţie, atât religioasă, cât şi naţională. În această zi se sărbătoreşte Bunavestire, fiind şi ziua care marchează începutul luptei de eliberare a grecilor, din 1821. „La Drăgăşani, în cimitir, există un monument al grecilor, copiii luptători veniţi cu batalionul sacru [la 1821, căzuţi în lupta de la Drăgăşani împotriva turcilor, c.n.]. Mulţi [greci, c.n.] spun, dintre cei mai în vârstă, copiii au mai pierdut din lucrul ăsta, că cine n-a văzut toate astea, n-a fost… De 25 martie, noi mergem şi depunem coroane, vin şi de la ambasadă, este monument. Mergem mai ales noi, din partea asta, care suntem mai apropiaţi, din Bucureşti, Piteşti, Craiova, Calafat."[7]

A doua sărbătoare naţională este ziua de 28 octombrie – Marele Nu (To megalo Ohi), referitoare la evenimentele din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial: „este a doua sărbătoare naţională la greci. Grecii au fost ocupaţi prima dată de italieni. Până n-au venit nemţii, ei n-au putut fi cuceriţi. Şi în Parlament s-a dat o proclamaţie şi s-a spus: «Domne, ce facem? Ori ne lăsăm călcaţi în picioare de nemţi, ori ne luptăm!». Şi grecii au spus: «Nu! Ohi! Ne luptăm, nu ne lăsăm călcaţi în picioare!». Şi bineînţeles că, până la urmă, nemţii mai numeroşi, mai… i-au cotropit. [Astăzi] este ca o zi naţională [în Grecia], cu defilare, cu armată."[8]

BIBLIOGRAPHY

1. Dumitrescu, Doru, Căpiţă, Carol, Manea, Mihai, Căpiţă, Laura, Stamatescu, Mihai (coord.) *Istoria minorităţilor naţionale din România*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică R.A, 2008.

2. Nedelcu, Mioara, *Minorităţile – Timpul afirmării*, Iaşi, Editura TipoMoldova, 2003.

3. Panea, Nicolae, Popa, Irineu Ion, Otovescu, Dumitru, Banţa Carmen Ionela (coord.), *Minorităţi din Oltenia: studii culturale*, Târgovişte, Editura Bibliotheca, 2015.

5. Scalcău, Paula, *Grecii din România*, Bucureşti, Editura Omonia, 2003.

6. Vakalopoulos, Apostolos E., *Istoria Greciei Moderne*, Editura Euroatlantica, 2004.

7. Ţipău, Mihai, *Domnii fanarioţi în Ţările Române*, Bucureşti, Editura Omonia, 2004.

https://www.recensamantromania.ro/

http://www.edu.ro/download/statistici_mino.doc

[6] Interviu cu Ion Florin Pâşcoveanu, apud Nicolae Panea, Irineu Ion Popa, Dumitru Otovescu, coord. Carmen Ionela Banţa, *op. cit.*, p. 41.

[7] Interviu cu Ion Florin Pâşcoveanu, apud Nicolae Panea, Irineu Ion Popa, Dumitru Otovescu, coord. Carmen Ionela Banţa, *op. cit.*, p. 42.

[8] *Ibidem*.

THE AESTHETICS OF BOVARIST FEMINISM AND THE TRAGEDY OF ANNA KARENINA

Denisa-Elena Dună
PhD Student, „Valahia" University of Târgoviște

Abstract: The nineteenth century reveals itself as a fertile ground for literary research and comparison. The aesthetics of Gustave Flaubert's character, later transformed into a stand-alone concept, can be applied to a vast gallery of female characters from the same period. However, the meeting of this aesthetic with the realism of Lev Tolstoy leads to another form of the same concept. The analysis of this form is the main theme of this project, which closely investigates the bovarism and tragedy present in the two novels.

Keywords: realism, bovarism, feminism

From ancient times the woman has played a significant role in the arts, and in literature has been considered the representative of absolute beauty and ideals transformed into its true characteristics: from physical elements to moral qualities, female figures have an absolute strength of to influence creations in all cultural spheres. Starting from a myth, namely the myth of the androgyne, developed in Plato's Banquet, which claims that the woman is synonymous with half of a whole, formed together with the male part, its true role materializes: both halves in a continuous search , until they are found, are marked by the power of a force, called by the Ancient Eros or love, which brings both happiness and melancholy; In the case of literature, the woman fulfills her condition of mother and wife, but she is always in search of the absolute, according to the myth mentioned above.

The themes derived from the force by which the female figures influenced and changed the society, but also the way in which they led to an apparent homogenization with the masculine thinking are represented by: its role in an environment marked by masculine supremacy, but also to the much desired freedom. often obtained through a relationship outside of marriage, which aims to fulfill it. The adulterous relationship, often blamed and negatively perceived by a rigid society, which was not open to the reception of new concepts and theories, has become an important topic in literature since ancient times; for example, classical works such as the Iliad are based on the story of an adulteress, which is also the source of the Trojan War, but in realistic literature the adulterous relationship has a moralizing character and successfully illustrates the morals of society. We have chosen as object of study two representative works for universal literature, respectively French literature and Russian literature: "Madame Bovary" by Gustave Flaubert and the novel "Anna Karenina" by Lev Tolstoy, in the the latter analyzing the condition of the woman in both novels and the adulterous relations they had.

Flaubert's work was first published in a pamphlet in 1856, and then in its final version in April 1857, while Lev Tolstoy's novel first appeared in pamphlets between 1975 and 1877, at a time of a few years after the publication of the French novel; however, both novels present the

stories of two women with a relatively close character, who change from the desire to be part of the higher society and due to the way in which the environment influences them; if Emma Bovary chooses to have various adulterous relationships in order to reach a certain level in the environment in which she lives, Anna Karenina abandons family life in order to follow the path of love and feel love from all points of view. As defined in Bill Overton's book, the two characters are among the wives who choose the path of adultery in the absence of anything more meaningful. These two women who have in common only extramarital affairs, but also the desire to feel loved, changed, represent two relatively different typologies: Emma Bovary is the type of female character who wants to assert herself and explore a new form of love, but also a different facet of life, while Anna Karenina is the protagonist of a love story with a tragic ending, born from the desire to know love spiritually and to feel fulfilled. Although the way the two see life is relatively different, in Gustave Flaubert's work more emphasis is placed on the physical and inner transformation that occurred as a result of knowing a new society and a new conception, while in Tolstoy's work adultery is illustrated as a way to get out of everyday life, to know oneself in a new way, offered by the existence of large-scale feelings. The theme of adultery was and still is one of the most used literary themes to portray human nature, the way in which every being is carried and influenced by passion or a simple illusion that can lead to a tragic end and the change it brings with it a relationship developed outside of marriage. Whether the union between the two beings is considered a "prison" or whether it is not an ideal of love, the relationships developed outside it have always been blamed by society, a fact illustrated in the novels analyzed.

Adultery can be defined as a concept that arises from a lack of love or attention, but also when reality does not correspond to inner desires, which cannot be expressed and fulfilled; thus, adultery is seen as a means of escaping from everyday life and in the case of Emma Bovary, a way to reach the desired social position. For Anna Karenina, adultery is a chance to escape the marriage with Alexis Karenin, characterized by routine and lack of platonic love, and to find some cramps of happiness in the arms of Count Vronsky, which thus becomes an axis mundi of the whole being of the protagonist . Adultery can be viewed from several perspectives; if an order of types could be made, the basic form would be that of adultery springing from carnal desire, in second place would be adultery born of curiosity and the need to explore the sensations offered by this type of relationship.

Emma Bovary, the main character in Gustave Flaubert's work, is the typical image of a woman who wants to achieve a certain status in society and fulfills her role as a mistress, precisely to obtain certain benefits and to experience a new form of happiness, outside marriage. The protagonist is the definition of the woman eager to experience new things, to assert herself on the social scene, a dream acquired since adolescence, when she did not impose a limit between her readings and reality; therefore, when she meets Charles, all her illusions about a man who does not belong to the same environment and who can offer her eternal love take shape: Charles's image is transposed on the background of her desires and visibly transformed from reality, so the man who was to become her husband was a likely correspondent of her image in the literature. The marriage that occurred after the appearance of Charles is only an ambition of her, to improve her life and prospects, but ends by being represented by a tragic fate and the deliberate disappearance of the protagonist. Flaubert's work begins with the presentation of Emma's life on the farm in Bretaux, a life that can be seen through the concept of simplicity, belonging to the rural area and all that it entails, starting with purity of soul and culminating in a

certain kind of gentleness derived in the manner of the protagonist's behavior. Due to the early disappearance of her mother, Emma was forced to take over all domestic activities and become a figure who had the role of replacing the maternal presence, being perhaps necessary to reach a certain degree of maturity required. When Charles first observes her, the first portrait of her is outlined, revealing the innocent image of a girl who, given that she is not a symbol of the beauty promoted in Europe as a template at the time, manages to attract her future husband through physical elements, which have a special symbolism; so that the black eyes, considered a symbol of the mystery, will be the element that will hold the reminiscences of the extramarital relations until the moment of his death. I also chose to include this first description of the female character to show how a physical element will capture the essence of all the feelings experienced during extramarital relationships and how they will influence and transform her.

> *„A young woman, dressed in a blue merino wool dress with three ruffles, appeared in the doorway to greet Mr. Bovary [...] Charles was surprised by the whiteness of her nails. [...] Her hands were not beautiful, however, perhaps not pale enough, with the phalanges a bit dry; and they were too long, with no gracefulness in the contour line. What was beautiful were the eyes; although brown, they looked black because of their eyelashes, and they looked at you straight, with a candid audacity.''*[1]

Although at the beginning of Emma's work she is presented as a figure characterized by purity and belonging to a simple life, her evolution is marked by a moral corruption that takes place in which her illusions about marriage and the possibility of a better life are replaced by reality. His previous expectations, which had as their central goal the experience of a love as in the works read and the disappointment that appeared as a result of this fact, can be considered the key points that lead to the appearance of adultery. In fact, as Mario Vargas Llosa points out, Emma Bovary is a type of character who manifests *her revolt [which] arises from the following conviction, which justifies all her actions: I do not resign myself to my fate, the doubtful reward in the afterlife does not interest me, I want to live my life to the fullest here and now*. [2] A free spirit and eager to discover the meaning of life beyond the limits imposed by society, Emma Bovary values every moment of her life and is not guided by the limits of society, but by her own desires and ideas.

The relationship with Charles, the man who was initially seen as a figure worthy of the role of pater familias and who was a reflection of all the qualities of the male characters in the literary works read by the protagonist, becomes marked by the imprint of routine and a feeling opposite to passion. , but loaded with his desire to show his appreciation, fidelity and unconditional love. When Rodolphe appears, the peace of her marriage to Charles is disturbed by the desire to explore the world with a man who proves to be able to understand Emma's feminine nature and to offer her for a short time a mirage of happiness, which is manifested by physical attachment and the illusion of a platonic love. Emma perceives adultery as a way to escape from her marriage and begins to experience this happiness, which turns out to be short-lived, leading to ecstasy. Adultery is seen as a chance to explore the true feelings of everyday life, but Emma will put the whole situation in an unfavorable context: physical desire will gradually turn into emotional attachment, then into an obsessive desire to be with the person. which helps the protagonist escape from the marriage routine. Adultery not only plays the role of transforming

[1] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Art Publishing House, Bucharest, 2014, pp. 34-35.
[2] LLOSA, Mario Vargas, *The Perpetual Orgy*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2013, p. 22

the entire sentimental universe of the protagonist, but also becomes the source that will lead to its loss. Rodolphe's refusal involves an emotional and spiritual collapse of the protagonist for a short time, until she becomes able to focus on her second lover, Léon.

Another comment by Mario Vargas Llosa highlights the transformation that adultery can bring into a woman's life, making it *impossible not to admire Emma's penchant for pleasure; once stimulated and educated by Rodolphe, she surpasses her master and her second lover and envelops the novel in a warm eroticism, starting with chapter nine, part two*.[3] If Rodolphe represented the self-respecting man, who could have been the figure who induced the fulfillment of all the conditions to be the ideal man in the novels read by Emma, Léon is an important representative of the type of character who fulfills all the qualities promoted by the romantic current. ; thus, he is a good connoisseur of the arts and manages to offer Emma the spark for a platonic love, relatively opposite to the physical adultery experienced with Rodolphe. If Emma's attitude towards the first adultery was based on obtaining certain benefits, during the second she gives herself and ends up "owning" her beloved being. At the same time, showing an extraordinary possessiveness and the transformation of love into an obsession, Emma ends up losing Léon and getting lost in a tumult of disappointment and lack of self-esteem, the whole situation culminating in her suicide.

In Lev Tolstoy's novel, Anna Karenina is a representative figure of the aristocracy, of the social stratum that holds the most significant role in the hierarchy and that can be imposed, dominating the middle class; however, the woman-mother, the woman-wife, who ultimately represents an ideal in nineteenth-century Russian society, finds in adultery the strength to see life through the prism of a meaningful love that leads her to exaltation. spiritual and to his inner discovery. A novel that has one of the most important themes of adultery, "Anna Karenina" is a much more complex definition of the concept of extramarital love; if in "Madame Bovary" the theme of adultery is presented only in the ninth chapter and is presented in a fairly gradual manner, without any direct reference being made, in Tolstoy's work the beginning is marked precisely by its presence, more concisely the adultery committed by Stiva. In the novel, adultery is a center where there are three directions of a relatively similar sensation: for Stiva, adultery is only physical, for Anna, adultery is a way of knowing love, and for Vronsky, adultery is considered a way of knowing. to leave the relationship with Anna, probably because of an existing guilt or pressure, just like Emma Bovary. Twentieth-century feminist literature portrays Anna Karenina as a character who makes the transition from *Anna as a victim to Anna, the mistress of her own life*[4]; from this point of view, Anna Karenina proves that she is a literary figure who is able to give up her social position and the way she was perceived by those around her in order to indulge in a love story that cannot materialize in something stable from no point of view. In the beginning of the novel, Anna is presented as a representative figure of the Russian woman of 1870, having as characteristics of elegance, beauty, chosen manners and the way she is seen by society, due to her marriage to Alexei Karenin and her image as a woman. performs any action in order to please the whole family. In Anna Karenina's vision, the world is centered around her family: from the conflict caused by Stiva's infidelity, to Karenin's indifference that the family considers an institution imposed by society and to the passion exercised by the relationship with Vronsky, Anna travels a path that has as a final point, the

[3] Ibidem, p.33.
[4] MANDELKER, Amy, *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question and the Victorian Novel*, The Ohio State University Press, 1993, p. 38

place where the action of the whole novel began. Thus, she follows a path that can be seen as a reflection in the mirror, as a retrospective image of her own transformation: the adultery at the beginning of the novel becomes the tragic situation in which Anna finds herself, and the search that initially had no important role, is it ends with the strength of the desire to escape from the rigid society and due to the disappointment that appeared after the end of the relationship with Vronsky. There is a visible difference between Emma Bovary and Anna Karenina: the first protagonist wants to marry to ensure a decent life, in a relatively superior society, which can serve as a suitable environment to fulfill their desires and dreams, while Anna Karenina uses her nobility to travel the path to love, to her discovery through her relationship with Vronsky. Adultery, in Anna's case, arises from the need to discover the essence of love and is due to the emergence of passion and the desire to explore the vast realm of a relationship seemingly forbidden and blamed by society. Although there are many similarities between the two female characters, such as the need for unconditional love, but also the way they know the male characters who will represent the tragedy itself, Emma and Anna are two different characters, with different conceptions; Thus, Emma is the type of character who considers adultery a way of overcoming her social condition and becoming a mirror image of the heroines of the novels she read before her marriage to Charles, while Anna cherishes her relationship with Vronsky. and he lives the love story he needed, relatively opposite to the marriage without the imprint of love with Alexei Karenin.

Analyzing the theme of adultery in the two novels, it can be deduced that there is a common ground, present in both novels: the need for affection of women who can not adapt in a society that emphasizes respect for traditional family and oppression of feelings and the woman's freedom to choose her own path; For these reasons, Emma Bovary chooses a rather meaningless life with Charles, and will focus all her attention and need on the two lovers, and Anna Karenina abandons herself in Vronsky's arms, focusing all her passion and life. in the true sense of the word around it.

In conclusion, Emma Bovary and Anna Karenina will remain the female characters with the most disputed reputation in universal literature, the opinions of critics being based on their inner development in relation to a topic still considered taboo, that of adultery.

BIBLIOGRAPHY

1. FLAUBERT, Gustave, Madame Bovary, Art Publishing House, Bucharest, 2014;
2. LLOSA, Mario Vargas, The Perpetual Orgy, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2013;
3. MANDELKER, Amy, Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question and the Victorian Novel, The Ohio State University Press, 1993;
4. OVERTON, Bill, Fictions of Female Adultery 1684: 1980: Theories and Circumtexts, Palgrave Macmillan, 2002;
5. TOLSTOI, Lev, Anna Karenina, Polirom Publishing House, Top 10+ collection, Iasi, 2016.

THE ROLE OF QUEEN ELISABETH, THE WRITER CARMEN SYLVA IN PROMOTING ROMANIAN CULTURE AND LITERATURE IN EUROPE. THE RECEPTION OF ROMANIAN LITERATURE AND THE CREATION OF THE POET MIHAI EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, AT THE END OF THE 19TH CENTURY, THROUGH THE GERMAN LANGUAGE

Gabriela Enea Elekes
PhD Student, University of Oradea

Abstract: In the process of reception Romanian literature and the poet Mihai Eminescu in Hungarian language, an important role is held by the German language and the personality of Queen Elizabeth of Romania. At the end of the 19th century, the reception of the poet Mihai Eminescu in Hungarian language also took place through the German language. In the 19th century, it was a known practice used Hungarian writers translated works by authors of universal literature, through another language, not directly from the original work. Also, during the Habsburg Empire and then in the dualistic period, the knowledge and use of the German language by Hungarian intellectuals was a natural thing.
As early as 1878, the first translations of Eminescu's poems were in German, under the signature of Queen Elizabeth of Romania and the writer Carmen Sylva. Through her writing activity and translations, Carmen Sylva influenced the understanding and reception of Romania's image in the German-speaking cultural space. She also played an important role in promoting Romanian culture and literature in Europe from 1880 until the end of the First World War.

Keywords: Eminescu, translation, poems, reception, Hungarian language

În procesul receptării literaturii române și a poetului Mihai Eminescu în limba maghiară, un loc important îl deține limba germană și personalitatea reginei Elisabeta a României. La sfârșitul secolului al 19-lea, receptarea în limba maghiară a poetului Mihai Eminescu, consider că a avut loc și prin intermediul limbii germane. Era o practică folosită la acea vreme, în secolul 19 de către scriitorii maghiari, de a traduce opere ale autorilor literaturii universale, prin intermediul altei limbi, nu direct din opera originală. Un alt argument în acest sens îl constituie și faptul că, în vremea imperiului habsburgic și apoi în perioada dualistă cunoașterea și folosirea limbii germane de către intelectualii maghiari, era un lucru firesc. Mărturie în acest sens este și articolul *Román népköltészet*/*Creația populară* românească, semnat de Ács Károly și publicat în revista „Magyar Sajtó" din septembrie 1857, în care mărturisește că în traducerea creațiilor populare românești folosește Culegerea lui Kotzebue. Pe de altă parte se știe că poeme eminesciene au fost traduse pentru prima oară în limba germană.

În studiul său, din anul 1882, *Literatura română și străinătatea,* Titu Maiorescu afirma că traducerile recente din scriitorii români: Alecsandri, Eminescu, Bolintineanu, Iacob Negruzzi, Slavici, Odobescu, Gane se bucură de o primire bună din partea criticilor germani. Maiorescu amintea în studiul său și de aportul lui Kotzebue în acest sens. Wilhelm de Kotzebue fost consul în Moldova, a tradus culegerea de creații populare a lui Vasile Alecsandri, pe care o publică în

anul 1857, la Berlin, cu titlul *Rumanische Volkspoesie.* Între Wilhelm de Kotzebue și Vasile Alecsandri, se leagă și o relație de strânsă prietenie[1]. Kotzebue va avea alături de Alecsandri un rol însemnat în pornirea carierei scriitoricești a reginei Elisabeta a României, Carmen Sylva.

Rolul reginei Elisabeta a României, a scriitoarei Carmen Sylva în promovarea culturii și literaturii române în Europa

În anul 1874, pentru a-și alina tristețea provocată de pierderea unicului său copil, regina se retrage pentru un timp la Franzensbad, unde începe să traducă din limba română (pe care o învățase între timp) în limba germană, din versurile poeților români contemporani. Primele ei traduceri sunt publicate în 20 iulie 1878, în ziarul german, „Die Gegenwart", cu pseudonimul E.Wedi. Alături de poezii semnate de Alecsandri se numără și poezii de Eminescu[2]. Astfel, regina Elisabeta a României este prima care l-a făcut cunoscut pe Eminescu publicului cititor german.

Între regină și Vasile Alecsandri se leagă o prietenie bazată pe afinități literare și aceasta se concretizează în traducerea unor lucrări literare românești în limba germană, care vor fi cuprinse în antologia *Rumanische Dichtungen*, care va fi publicată în anul 1881. Această culegere de traduceri o face împreună cu Mite Kremnitz. În sprijinul acestei antologii va veni și Kotzebue, care la acea vreme era ambasador în Rusia[3]. Datorită faptului că antologia în limba germană s-a bucurat de o primire elogioasă din partea criticii literare germane, regina este încurajată în cariera scriitoricească de către Kotzebue și Alecsandri.

Drept confirmare a faptului că volumul de traduceri din anul 1881 s-a bucurat de o bună apreciere din partea criticilor din Lipce și Berlin este și un articol din revista budapestană „Fővárosi Lapok", descoperit cu ajutorul arhivei digitale *Arcanum.* Revista publică în anul 1896 un amplu articol despre activitatea literară a scriitoarei Carmen Sylva.[4]

Vasile Alecsandri va reuși să-l convingă pe conservatorul rege Carol I, care de altfel era împotriva acestei idei scriitoricești, din convingerea că ar aduce prejudicii coroanei tânărului regat. Din acest motiv regina își alege un pseudonim, Carmen Sylva, sub care deja în următorul an, în 1882 va publica șase volume cu: versuri proprii, traduceri, o carte de povești și una de aforisme.

Regina se angajează într-o activitate scriitoricească foarte activă pe deoparte pentru a-și mistui durerea pricinuită de pierderea unicului său copil, pe de altă parte pentru a contribui la popularizarea noului Regat al României, al Casei regale, în contextul european. Prin activitatea ei scriitoricească, prin traduceri Carmen Sylva a influențat cunoașterea și receptarea imaginii României în spațiul cultural de limba germană și a jucat un rol important în promovarea culturii și a literaturii române în Europa, începând din anul 1880 și până la sfârșitul Primului Război Mondial[5].

---

[1] Horst Fassel, *Două vechi istorii literare românești în limba germană: Wilhelm Rudow (1892) și Gheorghe Alexici (1906) și literatura și cultura română*, BDD/A22772.pdf, p. 144.

[2]Zimmermann Silvia Irina, *Carmen Sylva, regina poetă. Literatura în serviciul coroanei*, traducere de Monica Livia Grigore, Editura ALL, București, 2013, pp. 20-21.

[3] Török Zzuzsa, *Korona és lant. Carmen Sylva és a szerzőség modern létmodja a 19. századi magyar sajtóban/Coroană și liră. Carmen Sylva și modul modern de existență al dreptului de autor în presa maghiară a secolului 19,* epa.oszk.hu/03000/03056/00058/EPA03056mediakutato_2015, p.33.

[4]Putnoky Vilmos, *Carmen Szlva és Dona d Istria,* „Fővárosi Lapok", Budapesta, an 23, nr. 333, 2 februarie 1896.

[5] Zimmermann Silvia Irina, *Carmen Sylva, regina poetă. Literatura în serviciul coroanei*, traducere de Monica Livia Grigore, Editura ALL, București, 2013, p 21.

Pelesch Marchen/Poveştile Peleşului care au fost publicate în anul 1882, au fost scrise la solicitarea ministrului cultelor cu intenția educativă a poporului, dar și cu scopul popularizării tânărului regat în străinătate. Cunoscătoare a limbilor străine, era la curent cu noile apariții din literatura germană, franceză, engleză și română, în limba originală. Salonul său literar de la curtea regală a devenit renumit în acea vreme, fiind invitați alături de scriitorii români și artiștii și scriitorii europeni consacrați deja. Lucrările sale le-a scris nu numai în limba sa maternă, dar și în franceză. În anul 1882 scrie un volum de aforisme în limba franceză, *Les pensées d'une reine*, publicat la o editură din Paris, care în 1884 va fi reeditat într-o formă adăugită și care-i va aduce și prin mijlocirea scriitorului francez, Pierre Loti, premiul Botta al Academiei Franceze[6]. Acest premiu este pentru Carmen Sylva, nu doar o recunoaștere literară în Franța, dar îi asigură indirect și admirația și recunoașterea păturii superioare, a boierimii puternic francofile, din Regatul României[7]. Se știe că nu toți reprezentanții de vârf ai societății românești de atunci, au fost de acord cu înscăunarea unui rege străin în țară.

Pe de altă parte, regina dorește ca prin literatură să fie o mediatoare între cultura germană și cultura română, pe de o parte, dar și între cultura germană și cultura franceză, pentru o înțelegere mai bună între aceste popoare, mai ales după Războiul germano-francez din 1870, când ostilitățile au persistat încă multă vreme. Cu firea ei visătoare, este convinsă că prin cunoașterea reciprocă a culturii, prin literatură se pot atenua conflictele și se pot lega prietenii între popoare.

Un studiu foarte interesant, referitor la Carmen Sylva este scris de cercetătoarea Török Zsuzsa: *Korona és lant. Carmen Sylva és a szerzőség modern létmodja a 19. századi magyar sajtóban/Coroană și liră. Carmen Sylva și modul de existență al calității de autor în presa maghiară a secolului 19.* În cartea sa, Török Zsuzsa se ocupă de personalitatea reginei-scriitoare, care la sfârșitul secolului 19, a atras atenția întregii Europe, devenind o adevărată vedetă. Török Zsuzsa afirmă că atrage atenția în mod deosebit faptul că la sfârșitul secolului 19 numele Carmen Sylva era foarte des întâlnit în presa maghiară. Carmen Sylva s-a bucurat de o atenție deosebită la vremea respectivă, în toată Europa, pentru că întruchipa concepția tradițională și privilegiul prin naștere împletite cu concepția modernă a celebrității prin propriile realizări. S-a bucurat de un interes și o atenție deosebită datorită personalității sale ieșite din comun și a modului său de viață, prin care punea sub semnul întrebării sau în altă lumină, rolurile femeii, precum și rolurile dinastiei tradiționale. Această atenție a fost întreținută, generată și încontinuu slujită de presa vremii. Autoarea arată că acesta este și un exemplu cum se putea deveni renumit, în secolul 19 prin intermediul presei, nu pe căi estetice, ci prin propriul renume[8].

Mai multe lucrări semnate de Carmen Sylva au fost traduse și în limba maghiară, precum *Peles Marchen,* scrisă în 1882, a fost tradusă în anul 1887 prin *Peles meséi/Poveștile Peleșului,* dar și volumul de poezii din 1884, *Mein Rheim*.

În acest studiu amplu semnat de Török Zsuzsa, am descoperit că Szőcs Géza (autorul studiilor despre Eminescu în limba maghiară, în anul 1895), a tradus din germană versuri scrise de Carmen Sylva, în primul său volum de versuri *Mon repos.* Aceasta îmi întărește convingerea că și receptarea poeziei lui Eminescu în limba maghiară a venit într-o oarecare măsură și pe

[6] *Idem*, *Ibidem*, p.21.
[7] Zimmermann Silvia Irina, *Ibidem*, p.15.
[8] Török *Zzuzsa, Korona és lant. Carmen Sylva és a szerzőség modern létmodja a 19. századi magyar sajtóban/ Carmen Sylva și modul de existență al calității de autor în presa maghiară a secolului 19*, în revista „Media kutató", Budapesta,an XVI, nr. 1., 2014, p. 14.

filiera limbii germane. Se știe că traduceri din poeziile lui Eminescu, au mai fost făcute în limba germană, de către Mite Kremnitz, în anul 1881. De altfel Carmen Sylva și Mite Kremnitz erau într-o strânsă legătură de prietenie și totodată și într-o prolifică relație literară, coautoare a mai multor lucrări.

În confirmarea celor afirmate mai sus este și faptul că în anul 1895, în revista „Pesti Hirlap" în cadrul unui articol amplu, dedicat scriitoarei Carmen Sylva, regina României, se menționează că „datorită ei poemele minunate ale lui Eminescu, pot fi citite și în limbă europeană."[9]. Aceste date le-am aflat accesând baza de date digitală *Arcanum.*

În anul 1885 apare din inițiativă transilvăneană o revistă în limba germană „Romanische Revue", care ca și orientare politică urma direcția revistei „Tribuna", pentru drepturile românilor din imperiul austro-ungar, iar din punct de vedere literar avea tentă junimistă. Revista își propunea să facă cunoscute creațiile literare românești în cercurile germane[10]. Este interesant că deja în anul apariției revistei apar în paginile ei traduceri din autori români. Dintre poeziile lui Eminescu sunt traduse de către Mite Kremnitz și Em. Grigorovitza: *Dorința, Veneția, Glossa, Rugăciunea unui dac, De ce nu-mi vii, De câte ori iubito, Trecut-au anii, Melancolie*, fragment din poezia *Epigonii, Somoroase păsărele, O, mamă, Mai am un singur dor, Departe sunt de tine, Înger de pază, Cugetările sărmanului Dionis.* La publicarea traducerii făcute de Mite Kremnitz a poeziei *Dorința*, redacția precizează că Eminescu este cel mai mare dintre poeții tineri români, asemănându-l cu Lenau. Este interesantă colaborarea traducătoarei Mite Kremnitz la o revistă din Transilvania, aceasta denotă relațiile literare nestânjenite și foarte strânse între Regatul României și Transilvania.

Studii în limba germană referitoare la literatura română

După aceste precedente în ceea ce privește receptarea literaturii române în limba germană, în anul 1892 apare *Istoria literaturii române,* de Wilhelm Rudow, lucrare foarte meticulos întocmită și prețioasă pentru că este elaborată de un specialist străin, de origine germană. Rudow s-a născut într-o localitate din landul Sachsen-Anhalt, din părinți luterani. Încă din școlile primare și-a arătat interesul pentru limbile străine studiind: franceza, latina, greaca, engleza și spaniola. Între 1879-1882 studiază teologia și limbile romanice, în anul 1883 știa deja românește, iar în 1886 își susține lucrarea de doctorat cu tema *Versificația și stilul poeziei populare românești*[11]. Este tot mai încântat de limba română pe care o consideră „mai latină decât italiana", iar din anul 1888 hotărăște să se stabilească în Munții Bihorului, unde în anul 1891 se căsătorește cu o româncă, iar din 1896 va locui împreună cu soția sa la Oradea. Încă din anul 1888 publică în Germania o traducere a colecției de poezii populare a lui Alecsandri, pe care o însoțește cu un eseu *Der rumanische Volksgeist nach seinen dichterischen erzeugnissen/Spiritul popular român oglindit în creațiile sale*, în care precizează că vrea să prezinte folclorul românesc pentru că: „pe acest avanpost al culturii europene, spiritul popular s-a păstrat mult mai proaspăt și original decât în Occident"[12]

Istoria literaturii române, apare într-o primă ediție în anul 1892, cu o recenzie de Alexandru Philipide, iar ediția a doua, adăugită, în anul 1894. Dincolo de criticile care i-au fost aduse, fie asupra periodizării, fie că nu a prezentat o viziune de ansamblu asupra literaturii

[9] în „Pesti Hirlap", Budapesta, an 17, nr. 214, 7 august 1895, p.2.
[10] Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania,* București, Editura pentru literatură, 1969, p. 78.
[11] Horst Fassel, *Două vechi istorii literare românești în limba germană: Wilhelm Rudow (1892) și Gheorghe Alexici (1906) și literatura și cultura română,* BDD/A22772.pdf, p. 148.
[12] Horst Fassel, *Ibidem,* p. 150.

române, este foarte importantă din punctul de vedere al receptării literaturii române în epocă. Rudow demonstrează că este un cunoscător şi pasionat al literaturii române, care doreşte să împărtăşească aceste cunoştinţe şi conaţionalilor săi.

În capitolul *Noua Direcţie* Rudow îi consideră pe: Titu Maiorescu, Eminescu, Creangă şi Caragiale, marii clasici. Referitor la Eminescu el susţine că „este un poet în adevăratul sens al cuvântului, un romantic de pur sânge". Rudow consideră că Eminescu a pus în evidenţă gândirea filozofică germană în România, aflându-se la antipodul influenţei franceze. Filologul german este încredinţat că datorită limbajului său poetic va avea o recepţie bună. Rudow exemplifică prin multe versuri traduse de el din poemele eminesciene. În perioada denigrărilor publicate de Alexandru Grama, Rudow va semna şi un articol în revista *Romanische Jahrbücher,* din Sibiu, în anul 1893, în care cu argumente ştiinţifice, de istorie literară, se va poziţiona de partea lui Eminescu.

O altă lucrare care merită menţionată, apare în anul 1906 la Leipzig, o altă *Istorie a literaturii româneşti,* într-o primă ediţie, sub semnătura profesorului de la Catedra de limba română din Budapesta, Gheorghe Alexici. Deşi critică lucrarea lui Rudow, va prelua multe informaţii din lucrarea acestuia[13]. Această istorie este tradusă în limba germană de către Karl Dieterich, care contribuie şi el pe parcursul traducerii la nenumăratele neajunsuri ale lucrării.

Cele două istorii ale literaturii române, publicate în limba germană, la sfârşitul secolului 19, au contribuit la cunoaşterea literaturii române în spaţiul cultural de limbă germană şi putem să credem că în mod indirect, intermediar şi în spaţiul cultural al limbii maghiare, pe teritoriul monarhiei austro-ungare.

Un studiu monografic despre Eminescu, în limba germană, este elaborat de Ioan Scurtu, ca teză de doctorat la Universitatea din Lipsca *Eminescus Leben und Prosaschriften,* care apare în anul 1903 la Leipzig, şi pe care Elena Stan îl consideră cea mai bună biografie a poetului, până la acea dată[14]. Un fragment din această lucrare, intitulat: *Din copilăria lui Eminescu*, este tipărit în revista „Tribuna", în luna martie 1903. Influenţat de teoriile lui Auguste Comte, Ernst Mach şi Hippolyte Taine, Ioan Scurtu porneşte de la ideea că înţelegerea unei opere literare este posibilă numai prin valorificarea faptelor, studierea biografiei autorului şi erudiţia acestuia[15]. Nu este lipsit de importanţă faptul că la acea dată nu era încă o biografie ştiinţific elaborată despre Eminescu în limba română, autorul tezei este nevoit să întreprindă o cercetare minuţioasă prin izvoarele biografice, dovezi, rapoarte, fapte, valorificând şi amintirile contemporanilor poetului. Reuşeşte pentru prima oară să facă o biografie amănunţită, care se va bucura de o primire critică pozitivă, la vremea respectivă. Nicolae Iorga o considera cea mai bună biografie a unui scriitor român. Ea a constituit până la apariţia monografiei scrise de Rosa del Conte, în anul 1962 şi traducerea monografiei lui George Călinescu, în 1967, punct de referinţă în receptarea lui Eminescu peste hotare"[16]. Mărturie în acest sens este şi enumerarea ei printre lucrările de referinţă ale vremii de către cercetătorul maghiar Kristof György, în lucrarea sa, *Eminescu Mihály költeményei,* apărută în anul 1934. Din studiul său reiese că citise lucrarea lui Ioan Scurtu.

[13] Horst Fassel, *Ibidem,* p.165.
[14] Elena Stan, *Ibidem,* p. 49.
[15] Magdalena Leca, *Receptarea lui Eminescu în cultura italiană şi germană,* Editura Alfa, 2006, p. 145, diacronia.ro/indexing/details/V2582/pdf/
[16] *Ibidem,* p.146.

Merită să amintim că lucrarea de doctorat a lui Ioan Scurtu este elaborată de acesta în cadrul Institutului pentru limba română/Institut für rumänische Sprache din Leipzig, care funcționa pe lângă Universitatea din Leipzig, studenții fiind înmatriculați la aceasta din urmă. Institutul era condus de renumitul savant Gustav Weigand[17].

O dovadă a faptului că presa din străinătate era familiarizată cu personalitatea și numele lui Eminescu am găsit și într-o știre publicată în revista „Gazeta de Transilvania" în luna iulie 1889, după decesul poetului. Într-o revistă a presei „Gazeta de Transilvania" își informează cititorii că la Viena ziarul „Neue freie Presse" publică un necrolog despre poetul român în care îl prezintă ca cel mai însemnat poet al României, alături de Vasile Alecsandri. Iar despre limba română în necrolog se arată că dacă până la Eminescu era disprețuită, ca limbă a țăranilor, acum este în stare să satisfacă exigențele cele mai înalte ale creației literare[18]. Revista transilvăneană mai informează că „Deutsche Zeitung" tot din Viena îi consacră un articol, iar în „Le courier du soir" se afirmă că România a pierdut un poet cu care pe drep cuvânt, merită să se mândrească[19].

Institutul pentru limba română/Institut für rumänische Sprache din Leipzig și rolul său în receptarea literaturii române și a poetului Mihai Eminescu

Acest institut a fost înființat în anul 1893 din inițiativa lui Gustav Weigand cu ajutorul Guvernului român, și prin sprijinul unor somități ale vremii, precum: Bogdan Petriceicu Hașdeu, președintele Academiei Române, Titu Maiorescu, rectorul Universității din București și nu în ultimul rând Take Ionescu, ministrul învățământului. Aceste personalități ale vremii au fost entuziasmate de ideea savantului german de a deschide acest institut la Leipzig, în care să se studieze limba și cultura română și care crea posibilitatea tinerilor interesați din Germania, România, Austro-Ungaria și alte state din regiune, să-și însușească noile teorii și metode din lingvistică.

Gustav Weigand atrăsese atenția personalităților românești ale vremii prin intermediul preocupărilor sale din domeniul lingvisticii, fiind considerat unul dintre cei mai buni cunoscători ai dialectelor și graiurilor române. Acest fapt este confirmat de teza sa de doctorat din anul 1888 privind dialectul aromân, *Die Sprache der Olympo-Walachen*, iar în anul 1892 și-a obținut habilitația cu un studiu referitor la dialectul megleroromân, *Vlacho-Meglen. Eine ethnographisch-philologische Untersuchung*. Ambele lucrări sunt susținute la Leipzig. În anul 1892 Gustav Weigand este acceptat ca membru de onoare din străinătate al Academiei Române[20]. Ideea înființării institutului se conturează după întoarcerea din prima sa călătorie de cercetare din Peninsula Balcanică, când își dă seama de activitatea imensă de cercetare care se impune și de necesitatea angrenării unor studenți români și germani. B.P.Hașdeu este primul căruia Gustav Weigand îi destăinuie despre acest proiect[21]. Hașdeu este și primul care îl va susține în acest demers.

Nu este de mirare că personalități de frunte ale culturii române ale vremii vor îmbrățișa cu entuziasm inițiativa savantului german de a întemeia acest institut. Pe lângă entuziasmul și activitatea de cercetare copleșitoare a tânărului savant german se adaugă și renumele

---

[17] Klaus Bochmann, *Horia Petra-Petrescu în Leipzigul lui Gustav Weigand*, în volumul Horia Petra-Petrescu *I.L.Caragiale Viața și opera/Leben und Werke,* Editura Casa Cărții, Cluj-Napoca, 2004, p. 229.

[18] *Știrile zilei* în „Gazeta de Transilvania", Brașov, an LII, nr.148, 4/16 iulie, 1889, p. 2,BDD-V2582 documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/periodice/gazeta de transilvania/1889_052_148,pdf.

[19] „Gazeta de Transilvania"*Ibidem.*

[20] www.academiaromână.ro/bdar/armembriStr.php.

[21] Coroliuc Alina Loredana, *Gustav Weigard și geografia lingvistică,* Kiel, 2013, p. 42, www.core.ac.uk/download/pdf/250310973.pdf.

Universității din Leipzig. La sfârșitul secolului al XIX-lea, centrul universitar din Leipzig se bucura de un prestigiu internațional deosebit, în mai multe discipline. Acest prestigiu a fost confirmat și mai târziu, prin cei care au studiat aici, sau și-au susținut doctoratul la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul următorului secol și care au revoluționat științele în Europa[22]. Și Nicolae Iorga și-a susținut lucrarea de doctorat la Leipzig, în anul 1893.

Ca studenți români ai institutului condus de Gustav Weigand trebuie să amintim pe: Ioan Scurtu, Horia Petra-Petrescu, Th. Capidan, C. Lancea, iar cel mai cunoscut dintre ei este Sextil Pușcariu, care în memoriile sale amintește despre mentorul său.

Deși majoritatea articolelor și tezelor publicate în *Anuarul Institutului de Limbă Română/Jahresberichte des Instituts für* Rumanische Sprache, de la Leipzig erau referitoare la lingvistică Weigand acorda atenție studiului culturii române în general. După cum afirmă Klaus Bochmann, după 1900 Gustav Weigand ținea și un curs de introducere în limba și literatura română[23]. Aceasta se confirmă prin faptul că teza lui Ioan Scurtu, *Viața și scrierile în proză ale lui Mihail Eminescu*, este tipărită în numărul X al Anuarului din anul 1903, iar în anul 1904 este publicată și lucrarea lui Alexandru Bogdan, *Metrica lui Eminescu.* Mai târziu, în anul 1909 și lucrarea de doctorat a studentului Horia Petra-Petrescu, *I.L. Caragiale Viața și opera/Leben und Werke*, va fi publicată în anul 1910 în anuarul institutului de la Leipzig.

BIBLIOGRAPHY

Bochmann, Klaus, *Horia Petra-Petrescu în Leipzigul lui Gustav Weigand*, în volumul Horia Petra-Petrescu *I.L.Caragiale Viața și opera/Leben und Werke,* Cluj-Napoca Editura Casa Cărții, 2004.

Horst, Fassel, „Kisebbségkutatás*”, Eminescu poet național și european*, Kisebbségkutatás, Budapesta, nr. 3., 2000.

Horst, Fassel, *Două vechi istorii literare românești în limba germană: Wilhelm Rudow (1892) și Gheorghe Alexici (1906) și literatura și cultura română,* BDD/A22772.pdf.

Leca, Magdalena *Receptarea lui Eminescu în cultura italiană și germană*, Editura Alfa, 2006.

Stan, Elena, *Poezia lui Eminescu în Transilvania,* București, Editura pentru literatură, 1969.

Török, Zzuzsa, *Korona és lant. Carmen Sylva és a szerzőség modern létmodja a 19. századi magyar sajtóban*/*Coroană și liră.* Carmen Sylva și modul modern de existență al dreptului de autor în presa maghiară a secolului 19, epa.oszk.hu/03000/03056/00058/EPA03056mediakutato_2015.

Zimmermann, Silvia Irina, *Carmen Sylva, regina poetă. Literatura în serviciul coroanei*, traducere de Monica Livia Grigore, București, Editura ALL, 2013.

[22] Klaus Bochmann, *Horia Petra-Petrescu în Leipzigul lui Gustav Weigand*, în volumul Horia Petra-Petrescu *I.L.Caragiale Viața și opera/Leben und Werke,* Editura Casa Cărții, Cluj-Napoca, 2004, p. 231.
[23] Klaus Bochmann, Ibidem, p. 231.

IDENTITY AND CULTURAL MEMORY IN DAN LUNGU'S NOVELS

Gabriela-Maria Moale
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: In this paper we present a brief foray into the phenomenon of memory and its implications in the field of literature. Following in the footsteps of researchers who have developed the subject of cultural memory such as Andreea M. Mironescu and Vera Nünning, the paper aims to highlight the privileged position of literature in keeping alive the memory of the past, in the sense that literary work offers more than a fictional image of the present. The application of these theoretical ideas on Dan Lungu's novels facilitates access to the identity of the Romanian people, which has been built over time around key events of its evolution such as communism, the 1989 Revolution and the post-communist transition. The novels capture a series of "denunciations" about the communist period, the transition period, and the new clothes that democracy wears in trying to catch up with the West, which illustrates Dan Lungu's concern in the process of recovering national identity and capture the evolution of the collective mentality from communism to the present, an evolution that is constantly related to the models of European culture.

Keywords: cultural memory, national identity, identity clashes, post-communist transition, Dan Lungu.

Pornind de la premisa că „Memoria stă la baza comunicării și a interacțiunii cotidiene, dar este și garantul continuității istorice.”[1], ne propunem o scurtă incursiune în fenomenului memoriei și a implicațiilor acesteia în câmpul literaturii, cu atât mai mult cu cât „în România, recursul la memorie este foarte prezent atât în literatura, cât și în dezbaterile din presa culturală ale ultimelor două decenii. Supratema memoriei traversează, fățiș sau subversiv, imaginarul colectiv al ultimelor două decenii, de la avântul genului memorialistic în primul lustru al tranziției, la discuțiile publice despre asumarea trecutului apropiat și până la proza noii generații de scriitori afirmate la începutul anilor 2000.”[2].

Înainte de a dezvolta acest subiect, trebuie să precizăm faptul că asocierea dintre literatură și memorie, respectiv relația indestructibilă ce există între acestea se datorează faptului că „Dacă literatura și memoria sunt intercorelate în orice epocă, în perioadele de schimbare a cadrelor vieții colective, precum post-comunismul, această relație devine auto-reflexivă. Revoluțiile instaurează o ruptură violentă cu trecutul și instituțiile sale, suspendând continuitatea istoriei și provocând revizuirea imaginilor despre sine ale unei colectivități și a grupurilor care o compun. Națiunile din Europa de Est și Centrală s-au aflat, după revoluțiile din 1989 și mutațiile care le-au urmat, în fața unei astfel de rupturi.”[3].

Astfel, raportarea la o perioadă tumultuoasă din istoria României cum este cea a tranziției postceaușistă, ce presupune asumarea trecutului recent aflat sub doctrina comnistă ce implică o

[1] Andreea M. Mironescu, *Textul literar şi construcţia memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism,* București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015, p. 34.
[2] *Ibidem*, p. 32.
[3] *Ibidem*, p. 96.

serie de rupturi şi se caracterizată prin fragmentarism, implică punerea în discuție a temei traumei, care devine indispensabilă în discutarea problematicii memoriei culturale. Pornind de la ideea că „Orice ruptură mai profundă a continuității și a tradiției poate duce la nașterea unui trecut, și anume atunci când, după o asemenea ruptură se încearcă un nou început. Noile începuturi, Renașterile, Restaurațiile apar întotdeauna ca reveniri la ceva trecut. Pe măsură ce construiesc viitorul, ele produc, reconstruiesc și descoperă trecutul.”[4], constatăm faptul că memoria se află în legătură directă cu constructul traumei produsă în urma rupturilor/modificărilor/scindărilor sociale, economice, politice prin care trece un popor și care își pun amprenta în procesul rememorării. Deși nu mai putem vorbi despre o traumă înțeleasă în termeni de moralitate (așa cum se prezintă lucrurile la generația celor care scriu imediat după căderea comunismului), aceasta continuă să existe sau să fie resimțită în memoria culturală, ceea ce diferă fiind doar modul de înțelegere al acesteia - de la brutalitatea afirmării ei și așteptarea procesului care reconciliază, la privirea detașată, ironică, sarcastică a trecutului -.

Un lucru foarte interesant pe care Andreea Mironescu îl consemnează în lucrarea sa, mergând pe urmele lui Assmann, este faptul că, practic, modul de raportare a unui grup la trecut, respectiv viziunea acestuia despre istorie vorbește despre prezentul și aspirațiile spre viitor ale grupului în cauză.[5]. În acest sens, considerăm faptul că modul în care ne raportăm la istoria noastră, vorbește despre identitatea noastră, punând în evidență, în general, modul de raportare al țării noastre ca parte a Estului la Occident, iar în particular, a individului la societate. Astfel, un individ sau un grup poate alege fie amintirea, fie uitarea în procesul de raportare la trecut, fapt ce va scoate în evidență impactul și urmările pe care evenimentele trecutului le-a avut asupra sa.

Deși literatura nu se află în ipostaza de a afirma o viziune globală, care să acopere, fără rest, într-o perspectivă integrală evenimentele trecutului, importanța acesteia rezidă din capacitatea ei de a pune în evidență ceea ce Vera Nünning numește „fictional privileges”[6]. Această postură privilegiată a literaturii constă, mai exact, în proliferarea unor adevăruri de care celelalte tipuri de discurs nu sunt capabile. Astfel, „propunerea de a medita asupra acestei situații de «post-istorie» prin intermediul literaturii nu opune adevărului memoriei minciuna ficțională, ci propune un unghi de observație privilegiat. [...] Importanța literaturii în studierea configurațiilor memoriei culturale rezidă nu doar în calitatea sa de text fundamental al acesteia, ci și în aceea că modelizează procesele acesteia. Dacă înainte de teoretizarea condiției postmoderne literatura putea fi încă definită ca «model al lumii», odată cu schimbarea de paradigmă literatura devine un model, dintre altele posibile, de codificare, interpretare și transmitere a acestor discursuri despre lume.”[7]. Prin urmare, devine evident faptul că nu doar arhivele, documentele istorice sau mărturiile pot funcționa ca „medii ale memoriei publice”, așa cum le numește Andreea Mironescu, ci și literatura își aduce aportul în acest proces de păstrare vie a trecutului, marele atu al romanului, față de orice alt tip de discurs, fiind tocmai „abilitatea lui de a fi, simultan, și ficțional, și referențial, [motiv pentru care] a devenit unul dintre genurile canonice ale memoriei culturale.”[8]. Mai mult de atât, funcția „superioară” de reprezentare a

[4] Jan Assmann, *Memoria culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*, 2013, p. 32, apud. Andreea M. Mironescu, *op. cit*., p. 43.
[5] Vezi Andreea M. Mironescu, *op. cit*., p. 49.
[6] Vera Nünning, ”The Making of Fictional Worlds: Processes, Features, and Functions”, în V. Nunning, A. Nunning, B. Neumann, *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narrative*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, p. 239.
[7] Andreea M. Mironescu, *op. cit*., pp. 51-52.
[8] *Ibidem*., p. 66.

memoriei culturale rezidă și din particularitatea literaturii de a facilita accesul înspre o serie de referințe de toate genurile pe care le putem regăsi în textele ficționale. Cu alte cuvinte, „literatura este ea însăși definită în termenii unei memorii textuale, care actualizează într-o operă dată mereu alte produse literare, prin intertext, aluzie sau rescriere. […] Dinamica acestei interacțiuni complexe poate fi studiată atât la nivelul productivității textuale, unde procesele memoriei sunt configurate narativ, cât și la nivelul conținutului cultural pe care operele literare îl «stochează», oferind posibilitatea actualizării lui unor comunități de lectură trans-generaționale și trans-naționale.”[9].

Acestea fiind spuse, se subînțelege statutul pe care literatura îl joacă în economia consemnării și conservării în timp a memoriilor colective, rolul acesteia fiind imposibil de negat: „Importanța literaturii în acest proces de codificare și re-actualizare a conținuturilor culturale devin, astfel, una covârșitoare. […] Ca principal text cultural care codifică o viziune asupra lumii, inteligibilă datorită amintirilor colective pe care le înglobează, o operă literară - fie aceasta canonică sau doar «populară» - oferă mai mult decât o imagine ficțională a prezentului asupra trecutului. […] literatura are forța de a reflecta critic versiunile memoriei oficiale, instituționalizate, pe care o comunitate le generează și le perpetuează într-un spațiu și timp date.”[10].

Dan Lungu trece drept un scriitor care își orientează opera înspre surprinderea istoriei recente, aceea a tranziției, dar se amestecă, inevitabil, cu cea a perioadei comunismului. Mai mult de atât, analizând cele mai recente scrieri, observăm că istoria recentă este redată în paralel/în corespondență cu prezentul, adică opera lui Dan Lungu depășește în analiza sa perioada comunismului, a tranziției postcomuniste, surprinzând evoluția României până în actualitatea momentului scrierii. Astfel, „denunțurile” cu privire la perioada comunistă, la perioada tranziției, respectiv a hainelor noi pe care le îmbracă democrația în încercarea de a prinde din urmă Occidentul ilustrează pasul pe care autori precum Dan Lungu îl realizează în procesul de recuperare a identității, respectiv de descoperire al rădăcinilor și pe care îl prezintă întotdeauna prin filtrul umorului și al ironiei.

Fie că este direct numit „artist al memoriei”[11], fie că opera lui este conotată ca făcând obiectul unui proces de reconstituire a trecutului în urma unui exercițiu de rememorare a evenimentelor[12], cert este că prin prisma romanelor lui Dan Lungu avem acces la un univers redat cu verosimilitate, dar în același timp ficțional. Cu alte cuvinte, autorul Dan Lungu își rezervă în scrierile sale „dreptul la ficțiune, la conotație și la… gustul realului”[13],

Ceea ce face ca romanele lui Dan Lungu să fie memorabile și relevante pentru păstrarea vie a memoriei culturale este modul parodic, ironic de relatare a unor fapte și evenimente aparținând trecutului și care sunt puse mereu în comparație cu prezentul personajelor. Acest raport temporal pune în evidență o serie de diferențe/rupturi/ciocniri la nivel de mentalitate, care sunt fie de ordin temporal, fie de ordin spațio-cultural. Deși în romanele *Raiul găinilor* și *Sunt o*

[9] Andreea M. Mironescu, *Literatura ca memorie culturală: romanul românesc în postcomunism*, în Philologica Jassyensia, an XI, nr. 2(22), 2015, p. 93.
[10] Andreea M. Mironescu, *op. cit*., p. 95.
[11] Vezi Sanda Cordoș, *Lumi în cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelic,* București, Editura Cartea românească, 2012, p. 132.
[12] Vezi Florina Pârjol *Carte de identități: mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, București, Editura Cartea românească, 2014, pp. 147-148. și Marius Miheț „Aspecte ale romanului românesc extrem contemporan”, în Irina Petraș (coord.), *Starea prozei*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2008, pp. 250-254.
[13] *Ibidem*, p. 254.

babă comunistă! predomină diferențele de ordin temporal, tangențial sau indirect sunt prefigurate și diferențele de ordin spațio-cultural. Cât despre celelalte două romane pe care le avem în vedere în cadrul acestei lucrări, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* și *Pâlpâiri*, diferențele sunt preponderent spațio-cultural, căci incidența cu Occidentul este mult mai pregnantă, opoziția Est vs. Vest fiind mult mai bine individualizată decât în cazul celorlalte romane unde diferențele temporale comunism vs. tranziție postcomunistă sunt mult mai bine evidențiate.

Atât romanul *Sunt o babă comunistă!*, cât și celelalte trei romane supuse analizei: *Raiul găinilor, Fetița care se juca de-a Dumnezeu* și *Pâlpâiri*, prezintă o serie de tipologii umane și mentalități ce vorbesc despre cultura unui popor, într-un anumit spațiu și timp. Cu alte cuvinte, contextualizarea acestor romane facilitează accesul la surprindere identității poporului român, așa cum se construiește ea în jurul unor evenimente/momente cheie ale evoluției sale, totul fiind prezentat într-o manieră ficționalizată, dar în care amprenta de sociolog a autorului își face simțită prezența.

Romanele supuse analizei, mai exact *Raiul găinilor, Sunt o babă comunistă!, Fetița care se juca de-a Dumnezeu* și *Pâlpâiri*, vin în contact direct cu evenimentele politice dinainte și de după decembrie ’89, narațiunea și desfășurarea acțiunii romanelor fiind direct influențată de acestea, căci toate cele patru romane surprind evenimente din perioadele amintite, realizând un adevărat puzzle al identității românești al ultimelor decenii, prin însumarea tuturor pieselor de puzzle - trăsături, caracteristici, comportamente - distribuite în toate operele. Cu alte cuvinte, fiecare roman reconstituie părți din vremurile de demult ale României. Toate aceste consemnări regăsite pe parcursul apariției romanelor lui Dan Lungu contrastează puternic cu ceea ce era (și este) Occidentul în comparație cu România, punând în lumină o serie de diferențe de mentalitate ce își găsesc explicația în cultura și politica proprie fiecărui teritoriu geografic.

Astfel, primul roman avut în vedere, *Raiul găinilor*, joacă rolul unui mic dicționar ce traduce în povești, anecdote și glume pline de umor și sarcasm realitățile românești ale anilor imediat următori Revoluției, implicit rezultatele politicii totalitare și care explică/pregătesc cititorul pentru întâmpinarea următoarelor romane ce dezvăluie, de fapt, urmările închistării în principiile ideologice socialiste. Întrucât acțiunea romanului este plasată în imediata apropiere a prăbușirii comunismului, se subînțelege faptul că în acest punct conflictele identitare se poartă la nivel temporal, prin încercări de evaluare a trecutului și prezentului.

Sunt o babă comunistă! este romanul ce surprinde cel mai explicit declanșarea sentimentului de nostalgie, melancolie după „epoca de aur”, pe fundalul orașului pustiit și abandonat, în care vechile fabrici se ruinează, iar tinerii emigrează pentru un trai mai bun. Similar romanului precedent, contradicțiile apărute între personaje sunt în special de ordin temporale, însă, există deja deschideri înspre prefigurarea diferențelor spațio-culturale, prin scurte incursiuni în cultura și mentalitatea exterioară spațiului românesc, venite pe filiera migrației în spațiul american.

Cu privire la romanul *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, acesta ne prezintă complexele de inferioritate ale românilor față de străini în general și față de europeni în particular, prin intermediul temei emigrației temporale. Astfel, ciocnirile identitare în acest caz sunt de natură spațio-culturală, romanul facilitând accesul în cele două lumi ale căror diferențe de principii sunt vizibile în urma contactului românilor cu italienii. Tonul ironic își pierde din intensitatea regăsită în cadrul primului roman amintit, iar diferențele de mentalitate cu privire la comunism vs. postcomunism se estompează, devenind din ce în ce mai vizibil, în urma interacțiunii cu un alt spațiu politico-cultural, sentimentul de dispreț/detestare/condamnare a trecutului socialist.

Nu în ultimul rând, *Pâlpâiri* prezintă modul în care societatea românească „s-a adaptat" contextului occidental, respectiv cum s-au adoptat și implementat strategiile democratice în urma contactului cu normalitatea altor state europene. Romanul e relevant în economia lucrării pentru că, spre deosebire de celelalte romane care sunt plasate, temporal vorbind, în vecinătatea căderii comunismului, acesta vizează o perioadă ușor îndepărtată față de acest eveniment, fiind în proximitatea unui alt context politico-social important, acela al aderării în Uniunea Europeană. Ceea ce-l apropie de celelalte romane este, pe lângă scurtele incursiuni în trecutul comunist al unor personaje, resortul comun în explicarea prezentului, în spatele căruia stau, la fel ca în toate romanele, mecanismele mentalitare ale comunismului.

În urma analizei întreprinse, putem constata faptul că romanele supuse analizei trasează în linii mari, dar definitorii, traiectul identității românești din ultimele două decenii, mai exact după căderea comunismului. Mai mult de atât, deși romanele asupra cărora s-a concentrat lucrarea de față nu sunt publicate decât unele (*Raiul găinilor*, chiar și *Sunt o babă comunistă!*) în imediata apropiere a convulsiilor provocate de căderea comunismului, putem observa faptul că la distanță de câteva decenii incursiunile în vremurile de demult se dovedesc necesare în contextul înțelegerii prezentului. Cu alte cuvinte, prezentul aparține în mare măsură trecutului în sensul în care reminiscențele evenimentelor trecute își fac încă simțită prezența în contemporanitate. Astfel, toate aceste opere conturează un imaginar simptomatic pentru surprinderea diferențelor de mentalitate existente între reprezentanții nostalgici ai trecutului comunist, respectiv promotorii politicilor democratice. Acest conflict nu se reduce la disputa dintre generații, în interiorul spațiului geografic românesc, el fiind vizibil și în raportarea față de alte nații. Analiza romanelor lui Dan Lungu dezvăluie faptul că motivația care stă în spatele acestor decalaje mentalitare este rezultatul principiilor insuflate de politica totalitaristă, care au prins rădăcini adânci în mentalitatea colectivă. Personajele din operele analizate nu fac altceva decât să pună în evidență faptul că timpul a trecut peste țara noastră, dar semnele schimbărilor radicale, respectiv al alinierii la principiile Vestului și implementarea modelelor de normalitate întârzie să apară, textele făcând dovada unui proces tocmai opus celui evolutiv.

Pe rând, fiecare roman actualizează o serie de teme și motive, de altfel, comune tuturor romanelor, cum este cel al comunismului cu fricile și raționalizările lui, al confuziei și mizeriei ce caracterizează perioada tranziției românești, al migrației ce-l urmează, precum și tema modernizării/adaptării satelor și orașelor românești pe parcursul deceniilor, însă fiecare roman în parte insistă pe surprinderea în detaliu doar a uneia dintre temele prezentate. Prin tușele insistente doar asupra unor elemente, romanele reușesc să individualizeze diferite tipuri de contradicții mentalitare, prin nuanțele temporale sau socio-culturale cu care gesturile, atitudinile și comportamentele personajelor sunt înzestrate.

Însumate, toate rapoartele ficționale realizate de Dan Lungu conturează imaginea României în (in)evoluția sa de la comunism la democrație. Aflate vizibil în concurență cu realitățile spațiului și timpului românesc, cele patru romane analizate reprezintă un document relevant al memoriei culturale românești, așa cum am demonstrat mergând pe urmele Andreei Mironescu, dar și pe cele ale Verei Nünning, ce tematizează capacitatea operelor literare de a fi mai mult decât pură ficțiune. Fie că sunt livrate direct, fie că sunt subtil sugerate, caracteristicile mentalității românești așa cum sunt ele surprinse în romanele lui Dan Lungu reprezintă una dintre multele și nuanțatele căi de acces ale generațiilor la istoria tumultuoasă a României, unde se găsesc motivele/cauzele/argumentele pentru anumite încadrări/raportări/diferențe ce configurează prezentul, implicit identitatea noastră ca popor.

BIBLIOGRAPHY

- Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea românească, 2012.
- Miheț, Marius, „Aspecte ale romanului românesc extrem contemporan", în Irina Petraș (coord.), *Starea prozei*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2008.
- Mironescu M., Andreea, *Textul literar şi construcţia memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism,* București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015.
- Mironescu M., Andreea, *Literatura ca memorie culturală: romanul românesc în postcomunism*, în „Philologica Jassyensia", an XI, nr. 2(22), 2015.
- Nünning, Vera, "The Making of Fictional Worlds: Processes, Features, and Functions", în V. Nunning, A. Nunning, B. Neumann, *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narrative*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010.
- Pârjol, Florina, *Carte de identități: mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, București, Editura Cartea românească, 2014.

THE PROBLEM OF EMIGRATION IN THE NOVEL I AM AN OLD COMMUNIST HAG BY DAN LUNGU

Ionuța Ilieș
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: The novel I Am An Old Communist Hag by Dan Lungu captures the issue of emigration and implicitly the factors that determined it.. Born in a country that could not to offer her much, because it was organized according to a political system that was not very well developed and that limited people's lives to certain principles of existence, which is why education has suffered, Alice decides to emigrate to Canada and implicitly to settle there permanently, as confirmed by her marriage to Alain, which she decides to formalize among foreigners and not in her country, which she completely detests. From this point of view, the main factors that determined the emigration are the political and the economic ones. After a few years in a capitalist world, Alice seeks to persuade her mother to vote for a free world, for democracy, which triggers the conflict between the two and highlights their completely different way of relating to the communist era. The effects of temporary emigration are also felt in the communication between the emigrant and his family, becoming a factor in triggering the conflict between generations. The transition from one cultural space to another, from a communist to a capitalist political system, produces changes in the emigrant Alice and later in her family, whom she tries to persuade to change her mentality, which will reveal the inability of her parents to adjust to a new world, completely different from what they experienced in all the years of communist dictatorship and will indirectly trigger the conflict between generations, caused by that difference in generational mentality and the completely different reconfiguration of the communist past through the eyes of the emigrant compared with the vision of those left in the country.

Keywords: Literature of the 2000s, emigration, transition, communism, post-communism

Introducere:

Dan Lungu: «Sînt o babă comunistă!»

Sînt o babă comunistă!, așa cum se sugerează încă din titlu, este un roman care are drept temă centrală retrăirea nostalgică a trecutului comunist de către Emilia Apostoae, un personaj care se confruntă cu o dispută identitară de la începutul romanului, prelungită până în final. Faptul care declanşează această stare a Emiliei este o discuție telefonică cu fiica sa, Alice, căreia voia să-i ceară sfatul în privința alegerilor electorale care se apropiau:„ - (...) Ideea e să nu voteze cu cutare sau cutare partid, ci să nu voteze cu foştii comuniști./ - Daaa? Dar atunci cu cine să voteze, cu Papa Pius?/ - Hai, mamă, eu vorbesc serios.../ - Dar eu ce, glumesc? Pentru mine lucrurile sînt simple: înainte de revoluție o duceam muuult mai bine decît acum. Tu cu cine ai vota în locul meu?/ - Cred că exagerezi cu 'muuult mai bine', mamă. Îți amintești ce cozi erau la carne? Făceau înconjorul blocului..."[1]. De aici putem deduce atitudinea protagonistei față de perioada comunistă, cum se raporta ea la această perioadă și ce a însemnat pentru ea comunismul cu adevărat, în ideea în care îi era mult mai bine atunci decât acum după căderea regimului.

[1] Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, Iași, Polirom, 2011, p. 50.

Dacă în perioada regimului ceaușist partidul era cel care controla, din toate punctele de vedere, literatura și le impunea scriitorilor promovarea cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, putem constată că pe lângă efectele pe care le-a avut asupra literaturii, efectele regimul comunist s-au simțit și la nivelul claselor sociale sau al oamenilor de rând care au trăit în aceea perioadă. Un exemplu în acest sens este Emilia Apostoae, o nostalgică pensioară care și-a trăit o mare parte din viața sa sub influența regimului comunist și care a fost foarte puternic influențată de acesta; cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu este asumat în cel mai serios mod de către această femeie, iar toate reușitele din viața ei le raportează la regimul ceaușist, ceea ce înseamnă că refuză să accepte realitatea așa cum este ea și să iasă de sub influența trecutului: „-Off, ce să fac, Alice, dacă pentru mine singurele lucruri bune sînt legate de trecut”[2]. Pentru că fata Emiliei, Alice, se dovedește a fi împotriva regimul comunist, pe motiv că lumea în care ea trăiește acum este mult mai bună, iar libertatea care există acum este cel mai bun lucru posibil, în sufletul Emiliei, se declanșeazează o luptă interioară, care va duce la o confruntare cu o criză identitară, întrucât avem de a face cu un personaj prins între trecut și prezent, care încearcă să se salveze prin căutarea unor justificări pentru propria sa nostalgie.

Migrația românească în spațiul american

Plecând de la studiile de sociologie actuale, putem constata că problema migrației continuă să fie încă un punct de interes în câmpul de cercetare , întrucât „Migrația este unul dintre procesele sociale care a influențat și influențează profund societatea românească actuală, milioane de cetățeni români având rude ce au avut proiecte mai lungi sau mai scurte de migrație”[3]. Pe fondul libertății oferite după căderea regimul comunist emigrația românilor pentru un trai mai bun este tot mai des întâlnită, iar principale cauze sunt sărăcia și lipsa locurilor de muncă, care să le ofere un salariu decent pentru a-și putea întreține familiile sau pentru a-și putea forma o carieră profesională. Nici în literatură această temă nu a trecut neobservată, drept pentru care o serie de scriitori, printre care și Dan Lungu în romanele lui tratează tema emigrației temporare din diferite punct de vedere.

În ceea ce privește tema romanului *Sunt o babă comunistă!*, Dan Lungu mărturisește în nenumărate rânduri că acest roman este unul focalizat pe tema nostalgiei, susținută de rememorarea diferitelor perioade din copilăria și adolescența Emiliei, etape ale vieții trăite sub influența regimului comunist, ceea ce-l determină pe scriitor să considere această carte drept „o carte-balama, între două generații, două regimuri politice, care reușește să reconstituie comunicarea între două lumi“[4]. Chiar dacă mizează foarte mult pe tranziția de la comunism spre postcomunism, acest roman are multe puncte comune cu *Fetița care se juca de-a Dumnezeu,* iar unul dintre ele este chiar tema emigrației, o temă secundară în viziunea scriitorului, drept pentru care aceste legături le vede doar ca niște acțiuni realizate neintenționat în timpul actului scrierii: „Mi-au spus mai mulți cititori că văd o legătură între acest roman și *Sînt o babă comunistă!*… Da, cred că există fire subterane între cele două cărți, am început să le descopăr și eu, însă ele nu sînt intenționate”[5]. Dan Lungu evocă în cele mai importante romane ale sale teme de interes

[2] *Ibidem.,* p. 53.

[3] Remus Gabriel Anghel, István Horváth, *Sociologia migrației. Teorii și studii de caz românești*, Iași, Polirom, 2009, p. 13.

[4] Ioan Stoleru, *Dan Lungu, despre nostalgia paradoxală a românilor după communism* în „Suplimentul de cultură”, nr. 390, 9-15 martie 2013, p.2, http://suplimentuldecultura.ro/8253/dan-lungu-despre-nostalgia-paradoxala-a-romanilor-dupa-comunism/, accesat la data de 21.03.2022, ora 17:58.

[5] Alina Purcaru, *„Pentru mine, «Fetița...» este în primul rând un roman despre copilărie”* în Observator cultural, anul XIV, nr. 495 (753), 18 decembrie 2014-7 ianuarie 2015, p. 16.

național și transnațional, aspect confirmat de traducerile de care se bucură scrierile acestuia. Printre aceste teme se numără emigrația, o temă negată de prozator, care vede romanele lui din alte perspective, dar pe care critica și cititorul nu a putut să o treacă cu vederea, întrucât din această temă centrală se dezvoltă și celelate teme ale romanului.

Factorii care au determinat emigrația românilor

Problema emigrației și implicit factorii care au determinat-o este surprinsă și în romanul *Sînt o babă comunistă!,* un roman social în care sunt prezentate două lumi diferite: lumea Emiliei Apostoae prinsă între experiențele din comunism și cele din postcomunism și lumea fiicei sale Alice, care alege să emigreze în Canada. Într-o Românie comunistă în care educația nu era neaparat o prioritate, Alice ajunge ingineră așa cum mama ei a visat: „N-a ajuns prințesă, ci ingineră. Asta fiindcă eu am ținut să fie ingineră. Cu gândul că se va angaja la fabrica în care lucram eu pe vremea aia și că toată lumea va vorbi pe la colțuri: O știți pe Emilia Apostoae? Ei bine, inginera Alice e fiica ei”[6]. În ciuda acestui fapt, imediat după căderea regimului comunist, din cauza situației economice din țară care devenise tot mai precară, Alice decide să emigreze în Canada, pentru un trai mai bun și pentru a-și găsi un loc de muncă unde să-i fie apreciată formarea ei profesională: „Într-o bună zi, Alice s-a urcat în avion și a plecat în Canada. Cică ăștia, canadienii, caută oameni deștepți cu disperare. […] Adună minți luminate de pe toate continentele și le dau casă, masă și slujbă. Vor să facă o țară deșteaptă și să-i ia pe americani”[7]. Cu alte cuvinte, principalul factor care a pulsat pe decizia Alicei de a emigra este tocmai dorința de a-și face un rost în viață, de a deveni o ingineră, lucru pe care tot mai greu îl putea realiza după căderea comunismului, când locurile de muncă s-au rărit semnificativ, iar când mulți oameni au devenit șomeri, inclusiv părinții ei. În ceea ce privește condițiile economice ale țării, acestea constituie și ele un factor decisiv în dorința Alicei de a emigra, întrucât era foarte conștientă că într-o Românie supusă complet regimului comunist ca ingineră nu prea avea multe șanse să ducă o viață prea bună, iar statul nu le oferea prea multe beneficii oamenilor și nici libertatea meritată, lucruri pe care le puteai găsi dincolo: „Dacă n-ar fi venit revoluția aș fi fost o amărâtă de ingineră într-o fabrică murdară, într-un oraș ca vai de capul lui, aș fi locuit într-o cutie de chibrituri cu vedere spre câmp sau spre cimitir...”[8]. La toate acestea se adaugă și felul de a fi a sistemului comunist, care îți îngrădea orice drept, așa cum constată și Alice, întrucât era „un sistem prost...injust..care te duce la faliment chiar când la mijloc sînt cele mai bune intenții”[9]. Astfel, născută într-o țară care nu putea să-i ofere prea multe, întrucât era organizată după un sistem politic care nu era foarte bine pus la punct și care limita viața oamenilor la anumite principii de existență, motiv pentru care educația a avut de suferit, Alice decide să emigreze în Canada și implicit să se stabilească definitiv acolo, lucru confirmat de căsătoria ei cu Alain, pe care decide să o oficializeze printre străini și nu în țara ei, pe care o detestă cu desăvârșire, pentru toate lucrurile de care oamenii au fost privați în comunism: „(...) Alice, pe care și-o dorește «prințesă ingineră», dar pe care trăiește să o vadă pe pământ străin, cu un mod de viață străin, alături de ginerele canadian ce mănâncă «pești leșinați cu lămâie»”[10].

---

[5] Răzvan Brăileanu, *Dan Lungu: În România nu avem politici culturale de încurajare a creației contemporane* în „Revista 22”, 17. 02. 2015, https://revista22.ro/interviu/dan-lungu-n-romnia-nu-avem-politici-culturale-de-ncurajare-a-creaiei-contemporane, accesat la data de 21.03.2022, ora 16:55.

[6] Dan Lungu, *op.cit.,* p. 5.

[7] *Ibidem.,* p. 6.

[8] *Ibidem.,* p. 52.

[9] *Ibidem*., p. 168.

[10] Adriana Stan, *Am cravat mea!! Sunt pioner?...* în „Vatra”, nr. 4-5, aprilie-martie 2007, p. 124.

Aşadar, printre factorii care au determinat emigraţia românilor în perioada postdecembristă se numără, în principal, factorii politici, întrucât România a fost supusă unui regim comunist, care i-a privatizat pe oameni de orice libertate, de orice drept, mai ales de dreptul la educaţie, dar cel mai mare efect al regimului comunist este resimţit asupra economiei, întrucât după căderea lui, în anul 1989, majoritatea oamenilor aleg să emigreze într-o altă ţară pentru a-şi forma o carieră pe plan profesional, lucru care la noi era cam greu de realizat.

Factorii care au determinat imigraţia românilor

Dacă imediat după căderea regimului comunist constatăm că la nivelul ţării se înregistrează fenomenul de emigrare temporară, în perioada antedecembristă se poate vorbi despre fenomenul imigraţiei, care a avut loc în special dinspre mediul rural spre mediul urban. Întrucât viaţa oamenilor de la sat se reducea în mare parte la muncile agricole, multă lume a preferat să imigreze la oraş pentru un loc de muncă, în special, într-o fabrică.

Astfel, pentru un trai mai bun şi mai ales pentru a-şi putea continua şcoala, la şaptesprezece ani Emilia Apostoae decide să plece de acasă la oraş, unde putea astfel să găsească şi un băiat cu care să se căsătorească ulterior: „I-am lăsat un bilet Sandei în care i-am scris că plec la Oraş, să nu se îngrijoreze. […] Am şaptesprezece ani şi am terminat zece clasa la noi în sat. Dacă vreau să continui liceul, trebuie să plec la oraş. De doi ani tatonez terenul pentru această plecare, dar mama şi cu tata nici nu vor să audă. […] Mai toate fetele de vârsta mea au plecat, vin doar în vacanţă. Nu vreau să rămân proasta satului. Nici băieţi de seama mea nu prea mai sînt, s-au împrăştiat în toată ţara: Bucureşti, Timişoara, Braşov, Constanţa... […] Nu am bani să mă întreţin singură la liceu, dar voi face o şcoală profesională. […] Voi scăpa la banii mei şi la viaţa mea”[11]. După o perioadă se căsătoreşte cu Ţucu şi primesc un apartament prin întreprindere, iar din acel moment nu mai accepta nici măcar ideea de a se ma întoarce vreodată la sat, chiar dacă şi aici la oraş viaţa nu le era aşa de uşoară.

Emigraţia ca factor de declanşare a conflictului dintre generaţii

Roman al tranziţiei, *Sînt o babă comunistă*! surprinde fenomenul emigraţiei care determină conflictul dintre personajele centrale ale romanului: Alice, emigrantă în Canada după revoluţie, şi mama sa, Emilia, rămasă în România, un personaj nostalgic al tranziţiei româneşti, cu o personalitate viciată de comunism, întrucât „Fosta muncitoare în industria «confecţiilor metalice», Emilia (alintată Mica) e obligată să-şi analizeze raporturile cu trecutul în momentul în când fiica ei, Alice (...), căsătorită cu un canadian, îi cere să-şi declare opţiunea politică pentru un sondaj de opinie, în vederea apropiatului scrutin electoral”[12].

Odata cu emigrarea Alicei într-o lume liberă, cu un sistem politic democratic, felul său de a se raporta la comunismul din România se schimbă radical, lucru confirmat de apartenenţa sa la o asociaţie românească, care avea menirea de-ai convinge pe români să voteze pentru o societate democratică: „Eu aici fac parte dintr-o asociaţie românească... şi ne-am propus să facem şi noi ceva pentru alegerile din România... aşa că fiecare trebuie să-i vorbească unei persoane, două, trei, câte cunoaşte, şi să le convingă să voteze pentru democraţie”[13]. Astfel, din dorinţa de a vedea o schimbare în ţara ei natală, care mereu a fost supusă unui regim politic comunist, odată cu apropierea de ziua alegerilor electorale, printr-un apel telefonic, Alice încearcă să-şi convingă mama, o comunistă devotată, să voteze cu orice partid politic, dar numai să nu-i voteze pe *foştii comunişti*. Această încercare duce la declaşarea conflictului dintre Alice şi mama sa, Emilia

[11] Dan Lungu, *op. cit.,* p. 92.
[12] Mihaela Ursa, *Baba comunistă* ***c'est moi***!, în „Apostrof”, anul XVIII, nr. 6, iunie, 2007, p. 29.
[13] Dan Lungu, *op. cit.,* pp. 49-50.

Apostoaie, care încă dinainte de emigrarea Alicei, au ajuns să facă parte din două generații diferite, așa cum remarcă și Daniel Cristea-Enache: „E și o diferență de epocă și de ritm istoric, nu numai de mentalitate generațională. Dacă adolescența mamei se suprapune fazei mobilizatoare și constructive a socialismului românesc, cu nenumărate șantiere de pe care se înalță cartiere de blocuri, uzine uriașe, baraje, hidrocentrale și tot restul, copilăria fiicei (care mai târziu va emigra în Canada) e prinsă în acolada unei perioade de recul: cu depășiri fatasmagorice ale planului cincinal și butaforii placate pe realitate, pentru a-l satisface pe Conducătorul paranoic”[14]. Din acest punct de vedere, este interesant de observat cum emigrația devine principalul factor care va declanșa ulterior apariția a două viziuni complet diferite despre perioada comunismului din România. Pentru Alice, fata Emiliei cu nume *de prințesă*, care imediat după căderea comunismului a emigrat în Canada în căutarea unei vieți mai bune și a avut șansă să descopere o lume complet liberă, cu o altă mentalitate, cu un alt mod de a trăi viața, dintr-o perspectivă colectivă, anii din perioada comunismului se dovedesc a fi cei mai neplăcuți ani, întrucât oamenilor le-au fost îngrădite foarte multe drepturi, în special libertatea, ceea ce a dus treptat la cultivarea sentimentului de frică, „-Dar libertarea, mamă? Asta nu se compară cu nimic. Atunci ne era frică și de umbra noastră...”[15] și mai ales în comunism foamea era un fenomen normal, în contextul în care alimentele erau raționalizate și trebuia să stai la cozi pentru a primi anumite alimente: „ (...) Îți amintești ce cozi erau la carne? Făceau înconjurul blocului...”[16]. Cu alte cuvinte, pentru Alice comunismul „În afară de minciună, teroare, cozi, frică ...”[17] nu a reprezentat nimic, nu a avut nicio influență pozitivă asupra vieții sale. La polul opus, pentru Emilia care privește comunismul dintr-o perspectivă strict personală, pentru ea comunismul a fost cel mai important, el i-a oferit totul, în special i-a oferit șansa să imigreze la oraș, „În primul și în primul rând, pe mine comunismul m-a făcut orășeancă”[18], apoi i-a oferit un loc de muncă și o locuință: „Dacă nu se făceau fabrici, drumuri, apartamente...dar fabrici în special...noi două, Emilia și Alice, la ora asta călcam tezic de ne ieșeau ochii, undeva într-un sat ascuns între gloduri. […] După un loc de muncă, comunismul mi-a dat apartament și butelie... Gratis, reține”[19].

Blocată în trecut, pentru Emilia fiecare lucru bun, oricât de mărunt ar fi fost, care i s-a întâmplat ei personal în comunism, a contribuit la formarea unei imagini perfecte despre dictatura comunistă, în timp ce pentru Alice, toate aceste argumente ale mamei sale sunt doar niște lucruri care nu au avut niciun sens în viața ei, întrucât ea a visat mereu la o lume capitalistă, la un viitor mai bun, pe care tinerii îl merită și de care au fost privați.

Așadar, în acest roman în care „fiecare personaj e construit ca exponent al unei anumite categorii (de vârstă, de clasă socială, profesională) și ca un eșantion de mentalitate”[20], emigranta Alice, după câtiva ani petrecuți într-o lume capitalistă, încearcă să-și convingă mama să voteze pentru o lume liberă, pentru democrație, ceea ce declanșează conflictul dintre cele două și scoate în evidență modul lor total diferit de a se raporta la perioada comunismului. Pentru Alice, care a emigrat imediat după căderea regimului comunist, iar în perioada comunismului „(...) avea

[14] Daniel Cristea-Enache, *Răpirea din Serai,* în „România literară”, anul XL, Nr. 10, 16 martie 2007, p. 11.
[15] Dan Lungu, *op.cit.,* p. 51.
[16] *Ibidem.,* p.50.
[17] *Ibidem.,* p. 51.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.,* p. 52.
[20] Daniel Cristea-Enache, *loc. cit.*

mereu de învățat”[21], acomodarea cu noua lume capitalistă i-a fost foarte ușoară, motiv pentru care această lume i se pare cea mai bună și poate oferi tinerilor un viitor pe care-l merită, în timp ce comunismul reprezintă pentru ea un sistem politic *injust*, pe când pentru Emilia, care în comunism s-a „ridicat de la condiția mizeră a țăranului fără pământ, la cea a orășeanului recent, cu locuință, serviciu și bani frumoși la chenzină, comunismul a fost un lucru bun”[22], iar opțiunea ei de a vota cu *foștii comuniști* i se pare a fi una pe cât se poate de justificată și argumentată. Astfel, este interesant de observat cum tranziția dintr-un spațiu cultural în altul, de la un sistem politic comunist la unul capitalist produce modificări asupra emigrantei Alice și ulterior asupra familiei sale, pe care încearcă să o convingă să-și schimbe mentalitatea, ceea ce va scoate la iveală încapacitatea părinților ei de a se acomoda cu o lume nouă, complet diferită de ceea ce au trăit în toți anii de dictatură comunistă și va declanșa indirect conflictul dintre generații, cauzat de aceea diferență de mentalitate generațională și de reconfigurarea complet diferită a trecutului comunist prin ochii emigrantei în comparație cu viziunea celor rămași în țară.

Concluzii

Romanul *Sînt o babă comunistă!* abordează o serie de teme, precum rememorarea nostalgică a trecutului, criza identitară, înstrăinarea, copilăria, emigrația temporară, relațiile de cuplu, conflictul dintre generații, inocența, inadaptarea, imaturitatea. Dintre aceste teme, emigrația temporară se dovedește a fi o temă centrală, care stă la baza acestor scrieri și care permite organizarea în jurul ei a celorlalte teme.

O primă analiză a temei emigrației temporare în romanul de față face posibilă identificarea condițiile istorice, politice, economice, sociale care au determinat emigrația. Astfel, în romanul *Sînt o babă comunistă!* principali factori care au determinat emigrația sunt cei politici și economici, întrucât născută într-o țară care nu putea să-i ofere prea multe, în măsura în care era organizată după un sistem politic care nu era foarte bine pus la punct și care limita viața oamenilor la anumite principii de existență, motiv pentru care educația a avut de suferit, Alice decide să emigreze în Canada. Totuși, în această direcție, pe lângă fenomenul emigrației poate fi identificat și fenomenul imigrației dinspre mediul rural spre mediul urban.

Efectele emigrației temporare se resimt și la nivelul comunicării dintre emigrant și familia sa, devenind un factor de declanșare a conflictului dintre generații așa cum putem observa în romanul *Sînt o babă comunistă*!, unde tranziția dintr-un spațiu cultural în altul, de la un sistem politic comunist la unul capitalist produce modificări asupra emigrantei Alice și, ulterior, asupra familiei sale, pe care încearcă să o convingă să-și schimbe mentalitatea, ceea ce va scoate la iveală încapacitatea părinților ei de a se acomoda la o lume nouă, complet diferită de ceea ce au trăit în toți anii de dictatură comunistă și va declanșa indirect conflictul dintre generații, cauzat de aceea diferență de mentalitate generațională și de reconfigurarea complet diferită a trecutului comunist prin ochii emigrantei în comparație cu viziunea celor rămași în țară.

Așadar, în această lucrare am efectuat o analiză a problemei emigrației temporare într-unul dintre romanele douămiiste, care aparține lui Dan Lungu. Emigrația temporară, o temă centrală în romanul de față, a scos la suprafață problema tranziției de la comunism la postcomunism, respectiv a tranziției de la spațiul românesc spre cel occidental, printr-o analiză detaliată a factorilor care au determinat emigrația, respectiv a efectelor pe care le-a avut acest fenomen atât asupra emigrantului, cât și asupra celor rămași acasă.

[21] Dan Lungu, *op.cit.*, p. 75.
[22] Daniel Cristea-Enache, *loc. cit.*

BIBLIOGRAPHY

Anghel, Remus Gabriel, Horváth, István *Sociologia migrației. Teorii și studii de caz românești*, Iași, Polirom, 2009.

Brăileanu, Răzvan, *Dan Lungu: În România nu avem politici culturale de încurajare a creației contemporane* în „Revista 22", 17. 02. 2015, https://revista22.ro/interviu/dan-lungu-n-romnia-nu-avem-politici-culturale-de-ncurajare-a-creaiei-contemporane, accesat la data de 21.03.2022, ora 16:55.

Cristea-Enache, Daniel, *Răpirea din Serai,* în „România literară", anul XL, Nr. 10, 16 martie 2007.

Lungu, Dan, *Sînt o babă comunistă!*, Iași, Polirom, 2011.

Purcaru, Alina, *„Pentru mine, «Fetița...» este în primul rând un roman despre copilărie"* în Observator cultural, anul XIV, nr. 495 (753), 18 decembrie 2014-7 ianuarie 2015.

Stan, Adriana, *Am cravat mea!! Sunt pioner?...* în „Vatra", nr. 4-5, aprilie-martie 2007.

Stoleru, Ioan, *Dan Lungu, despre nostalgia paradoxală a românilor după communism* în „Suplimentul de cultură", nr. 390, 9-15 martie 2013, http://suplimentuldecultura.ro/8253/dan-lungu-despre-nostalgia-paradoxala-a-romanilor-dupa-comunism/, accesat la data de 21.03.2022, ora 17:58.

Ursa, Mihaela, *Baba comunistă* ***c'est moi***!, în „Apostrof", anul XVIII, nr. 6, iunie, 2007.

THE ROSTAND MODEL IN V. EFTIMIU'S BURLESQUE LEGEND

Irina Iosub
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The following lines illustrate the model of Edmond Rostand in a medieval drama signed by Victor Eftimiu. In this sense, we will make a comparative analysis of plays: Cyrano de Bergerac (1897) and Spanish Tale with Don Juan, Don Quijote, The Jester and Death (1938), in the original version, Don Juan or The Tragedy of Love (1922). As introductory points, we will present some general notions about the theatrical phenomenon, referring, in particular, to "mass", "popular", "rough theatre", theatrical forms that do not exclude value, as Peter Brook observes. In the analysis of plays we will use theatrical concepts such as "burlesque", "declamation", "distance (criticism)", "tirade". In addition to identifying common features, such as the revival of romanticism or the presence of realistic elements, we will observe, from the perspective of sociology of literature, similar ways of "legitimizing" the works and writers concerned and "consecrating" them.

Keywords: burlesque, declamation, legitimity, rough theatre, tirade

La originile sale, teatrul creat din elementele ritualice și cultice ale societăților primitive nu își punea problema reproducerii operei de artă. Teatrul „popular", „participativ", „de masă" reprezintă forme de reprezentație și de dramaturgie nedelimitate foarte clar. Cert este că era artelor de masă a început odată cu apariția mijloacelor tehnice de reproducere a operei de artă, cu posibilitatea de a comunica cu un număr mare de persoane prin intermediul media (W. Benjamin). Animatori ai teatrului popular ca R. Rolland (1903), F. Gémier (*Cahier du théâtre*, 1926-1938) sau J. Vilar (1955) reclamă faptul că teatrul este făcut, în primul rând, pentru popor, prin acest cuvânt neînțelegând doar clasa populară, ci toate categoriile sociale deopotrivă. În general, nu putem vorbi de un repertoriu specific „de masă", fapt ce determină „efecte secundare ale, «blocării» jocului: semne foarte lizibile și repetitive, procedee melodramatice vizibile, fabula simplificată și mesajul clar și hotărât" [Pavis: 2012, 394].

Deși, de-a lungul timpului, teatrul „popular" a luat diverse forme, acestea au în comun „caracterul brut" ce își conturează identitatea prin întoarcerea la „sursa populară". „Tradiția populară" presupune și bucuria inofensivă a spectatorilor („teatrul aplauzelor"), dar se referă și la satira mușcătoare sau la caricatura grotescă [Brook 2014: 103-105]. Dorința de a schimba societatea, de a o face să privească în față veșnica ei ipocrizie, este o inepuizabilă sursă de energie creatoare. Burlescul se servește adesea de pamflet, de satira socială sau politică, deși are dificultăți în a se constitui într-un gen autonom [Pavis 2012: 44]. De pildă, Cyrano, eroul lui Edmond Rostand (Marsilia, 1 aprilie 1868 – Paris, 2 decembrie 1918), satirizează și demască superficialitatea și imoralitatea prin intermediul râsului, iar Don Juan, eroul burlesc al piesei lui Victor Eftimiu (Boboștița, Albania, 24 ianuarie 1889 – București, 27 noiembrie 1972), autor care îl mărturisește ca model pe Edmond Rostand, face o apologie a vieții și a iubirii, însă devine victima lăcomiei sau a spiritului revanșard. Scrierile dramatice menționate sunt autentice piese de teatru „popular", „brut", din perspectiva faptului că sunt preocupate de acțiunile oamenilor,

pentru că permit răutățile și râsul, spre deosebire de un sacru fad, vag și invizibil. Berthold Brecht credea că, dacă aduci publicul în punctul în care să evalueze elementele unei situații, teatrul va ajunge să-și împlinească scopul: acela de a-și conduce spectatorii spre o mai corectă înțelegere a societății în care trăiesc [Brook 2014: 111]. Teatrul „brut", în limbajul tipic brookian, e mai plin de viață, menține „starea de alertă" a spectorului pentru a umple metafora „spațiului gol" prin care trece actorul.

Criticul literar Al. Piru consideră că cele mai cunoscute piese ale lui Victor Eftimiu *Înșir-te, mărgărite* (1911) și *Cocoșul negru* (1913) au revoluționat teatrul românesc dinainte de primul război mondial, aducând elemente din „tehnica fabulosului lui Maeterlinck" și din „fantezia lui Edmond Rostand în decor local" [Piru 1994: 125]. Demnă de reținut este și receptarea lui I. Negoițescu care observă că versurile muzicale și dramele semnate de prodigiosul scriitor, vor umple cu succes adeseori repertoriul interbelic [Negoițescu 1994]. Formula teatrului lui Rostand o regăsim și în *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul și Moartea*, o dramă în versuri din ciclul „Povestiri medievale", „o legendă burlescă"[1] [DGLR 2005: 14] în zece tablouri, performată prima dată sub titlul *Don Juan*, la teatrul „Comedia", în septembrie 1922 cu Tony Bulandra în rolul ducelui de Tenorio. Varianta nouă a piesei a fost reprezentată la Teatrul Național, în seara de 18 aprilie 1938, cu Agepsina Macri în rolul Morții și cu Al. Critico în rolul lui Don Juan.

Eftimiu își publică cea mai mare parte din texte chiar în gazete, așadar intertextualitatea și punerea în abis sunt desăvârșite. Astfel apare, în „Adevărul literar și artistic", *Don Quijote,* un fragment din noua piesă *Bufonul și Moartea*, care se va reprezenta la Teatrul Național. Don Quijote, eroul lui Cervantes, a devenit întruchiparea simbolică a visătorilor care trăiesc în lumea imaginarului sau a celor care, conștienți de sciziunea dintre real și imaginar, aleg pe acesta din urmă ca mediu de viață. Acest mit are un impact puternic asupra literaturii dramatice a lumii, Victor Eftimiu oprindu-se și el asupra „nebuniei" Cavalerului Tristei Figuri.

În *Povestea spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul și Moartea* (1938) dramaturgul, „înflăcărat poet și mânuitor de limbă românească cum puțini, fără să se fi născut cu ea" [Mihăilescu 1992: 10], învățând-o temeinic, a reluat drama lui Don Juan, adăugându-i doar un „prolog" cu mici reluări din prologul lui Faust, și un fel de „epilog" în care Don Juan „reclamă Morții o baladă construită pe tipul celebrei balade a lui Cyrano din drama lui Rostand" [Ciorănescu 1943: 232]. Iată „epilogul" eftimian ce se apropie de formula teatrului dramaturgului francez neoromantic:

> „DON JUAN: Când va luci nemilostiva coasă, / La marea judecată când voi sta, / Când alții vor boci în fața ta, / O viață sarbădă ori mincinoasă: / Conchistadori, episcopi și pigmei / Purtând comori sau gânduri sau imperii, / Eu am să-ți dau în dar să nu te sperii! –/ O mie de iubiri! // CATALINON: O mie trei! // DON JUAN: Voi înflori pustiul

[1] „Burlescul este o formă de comic exagerat, folosind expresii triviale pentru a vorbi despre realități nobile sau elevate, travestind astfel un gen serios prin mijlocirea unei pastișe grotești sau vulgare; este explicarea celor mai serioase lucruri prin expresii complet caraghioase și ridicole" [Pavis 2012: 44]. Contrar opiniei larg răspândite, burlescul nu are nimic dintr-un gen vulgar sau grosier; este dimpotrivă, o artă rafinată, care cere de la cititori o vastă cultură și un simț al intertextualității. Scriitura sau rescrierea burlescă este o deformare stilistică a normei, o manieră căutată și prețioasă de exprimare, nicidecum un gen popular și spontan. El este marca marelul stil și a spiritelor ironice, care admiră obiectul parodiat și mizează pe efecte comice de contrast sau de superlativ în formă și tematică. Amestecul și intertextualitatea tuturor stilurilor și scriiturilor fac și astăzi din el un gen modern prin excelență, o artă de contrapunct („dialogismul" lui Bahtin, „distanțarea" lui Brecht).

tău regat / Cu floarea cea mai pură și mai rară: / Femei cu părul blond și înstelat / Vor lumina în noaptea funerară, / Danța-vor printre cruci și funigei / Femei cu păr roșcat de soare-apune, / Și vor danța fecioarele nebune – / O mie de iubiri! // CATALINON: O mie trei!" [Eftimiu 1971: 442].

Rostand își câștigă celebritatea prin *Cyrano de Bergerac*, „piesă de un optimist robust, original, vioaie, pasionantă, spirituală, în versuri lirice și avântate, clădită pe antiteza dintre urâțenia fizică și măreția morală a eroului, presărată cu deghizări, quiproquouri și lovituri de teatru" [*Dicționar de scriitori francezi* 2012: 1335]. „Tirada[2] nasurilor" constituie replica lui Cyrano, un personaj ce are mereu timp suficient pentru a-și expune ideile, la fel ca majoritatea eroilor din dramaturgia lui Victor Eftimiu. Lungă și vehementă, tirada „se organizează retoric într-un șir de propoziții, de întrebări, de argumente, afirmații, pasaje strălucitoare și vorbe de duh" [Pavis 2012: 426]. Celebra replică a eroului neoromantic tinde să devină un fel de poem cu propria organizare internă, un răspuns complex la eventualele tirade precedente:

„Puțin și fără sare! Un om de duh nu scapă astfel de-mprejurare; / Puteai să spui atâtea, pe tonuri diferite, / De nasul meu... De pildă, ironic: «Nu-i permite / Să-ți stea înfipt obraznic, nerușinat în față!» / Insinuant: «Și apa eu cred c-o bei cu greață / Cu el muiat în cană!» Apoi în zeflemea: / «E pisc! Vârf de colină! E promontor sadea!» / Răutăcios: «Amice, să-mi spui la care scop / Îl folosești? Nu merge la damingene, dop?» / Prietenos: «Ascultă, aș vrea să-ți dau un sfat: / Cuierul nu se ține de frunte agățat!» / (...)Țăran: «Nu-i nas, mă vere, ia, uită-te un pic, / Ori e ridiche mare, ori e dovleac pitic!» / Sau practic: «Vă asigur că, pus la loterie, / Ar fi un loz la care s-ar îmbulzi o mie!» / Cazon: «Cu tun în față îl sperii pe dușman!» / Parodiind pe Priam: «O, zei! Acest tiran / Nu are conștiință! Un nas să îndrăznească, / Pe omul care-l poartă, el însuși, să-l pocească?»" [Rostand 1969: 53-54].

O resuscitare a romantismului se observă și în versurile eftimiene ce stabilesc o identitate hazlie între Don Sandoval, logodnicul îndrăgostit al uneia dintre victimile lui Don Juan, și Don Quijote, apărător al unei inexistente virtuți și al unor imposibile idealuri. În elaborarea portretului romantic, autorul a recurs la tehnica baladelor lui Rostand:

„ Da! Paladin al dragostei unice / Și Gentilom al morilor de vânt, / Primiți-mă cu hohote și bice. / Nu veți curma sublimul meu avânt. / Mă latră câinii, măscăricii, robii, / Eu trec cu fruntea-n stele și zefiri, / Hulit, luat în râs de toți neghiobii. / Sunt cavalerul singurei iubiri! / Știu bine, trebuia de mult să mor... / Mi-aș fi trăit altfel apoteoza / În vremea Cidului Campeador, / A lui Tristan, Roland și Barbaroza... / Nu-i veacul meu acesta, știu prea bine, / Dar îl întrec și trec în amintiri, / Nu-i nimenea mai fericit ca mine: / Sunt cavalerul singurei iubiri!" [Eftimiu 1971: 444].

Caracterul lui Cyrano se apropie de noblețea cavalerului de la Mancha, de simțul datoriei și al onoarei și de curajul ieșit din comun. Totuși, spre deosebire de Don Juan, Cyrano înțelege că trebuie să nu fie un visător și nu-și face iluzii asupra unor anumite categorii de oameni, nu dă

[2] „Tirada apare adesea în dramaturgia clasică, unde textul este împărțit în discursuri destul de lungi și autonome, formând aproape o suită de monologuri" [Pavis 2012: 426].

dovadă de nicio undă de naivitate. Noblețea lui Cyrano este de natură spirituală, căci fără să fie un mic „hidalgo", el le-a demonstrat celor din gardă că îi onora, alăturându-li-se. Fiii de nobili cadeți, pe lângă faima de mari spadasini, o aveau și pe aceea a vieții ușuratice. Nobilul Don Juan, duce de Tenorio, este celebru pentru calitățile de cuceritor de inimi și învingător în dueluri. Printre cadeți, Cyrano se arăta deosebit, deoarece el se îndrăgostește de o singură femeie. Dragostea pentru Roxana nu a putut fi atestată în viața adevăratului Bergerac, însă Rostand a avut intuiția de a inventa această latură foarte atractivă a intrigii pentru o mare parte din public. Și tot ca o atenție față de public poate fi considerat, cel puțin în parte, și finalul melodramatic[3], după ce eroul a declamat tiradele sale spirituale, pentru care Rostand este original în literatura universală. Stilul declamator[4] apare și în tiradele Morții, ale lui Don Juan sau chiar în replicile ample ale victimelor celebrului cuceritor: „IUDITA (mângâie colanul): Îți mulțumesc... Lumina dimineții / Se joacă-n el cu focuri minunate... / În el sunt toate basmele copilăriei, / Tot ce-am visat: serbări și bogăție, / Castele cu ferestre luminate, în Grenada, / Și balurile din Toledo, pe terase / Și serenadele pe Guadalquivir!" [Eftimiu 1971: 370].

Vestita tiradă a nasului, precum și balada duelului reprezintă chintesența comediei eroice cu accente burlești. Portretul rizibil al soldaților gasconi creează o atmosferă tipică teatrului „brut":

> „Cadeții gasconi, să se știe / Sunt toți spadasini nenfricați: / Oricare se bate cu-o mie, / Cadeții gasconi, să se știe! / Flecari, mincinoși – grozăvie, / Toți nobili, tunați, adunați! / Cadeții gasconi, să se știe / Că sunt spadasini nenfricați // Ochi ageri și colți ce sfâșie: / Când lupi, când cocori îngâmfați; / Sălbateci și cruzi la mânie, / Ochi ageri și colți ce sfâșie! / Panaș nentinat, o mândrie! / Semeți, fanfaroni, înțepați, / Ochi ageri și colți ce sfâșie: / Când lupi, când cocori îngâmfați! // Sparg capete, fac gălăgie, / Sunt «spintecă-burtă» strigați! / Orbește lovesc în prostie, / Sparg capete, fac gălăgie, prilej de dueluri să fie: / Se-ndeasă orbește, turbați! / Sparg capete, fac gălăgie, / Sunt «spintecă-burtă» strigați! // Cadeții gasconi, să se știe, / Pun coarne, fac haz de-nsurați; / Oriunde stârnesc gelozie! / Cadeții gasconi, să se știe! / Au spirit, umor, fantezie…/ Trompeți, de alarmă sunați, / Cadeții gasconi, să se știe, / Pun coarne, își râd de-nsurați!" [Rostand 1969: 120-121].

După o tumultuoasă revărsare de metafore și apropouri, provocate de aspectul nasului, tirada onoarei și a demnității, din actul al doilea, îl consacră pe Cyrano ca pe un erou ce refuză cu mândrie să facă orice compromis, să se prosterneze în fața puternicilor zilei, indiferent de ce ar primi în schimb:

---

[3] „Care produce un efect de exagerare și de sentimentalism excesiv în stil, în jocul actorilor sau în punerea în scenă. Textul melodramatic abundă în construcții foarte complexe retoric, în termeni rari și afectați, în formulări trădând emotivitatea și dezorganizarea structurală a frazei. În jocul de scenă, gestul este prelungit, accentuat, lăsând să se întrevadă mai mult decât este exprimat [Pavis 2012: 220].

[4] Declamația se referă la arta dicției expresive a unui actor care recită un text. Adesea, termenul este utilizat peiorativ, drept manieră foarte teatrală de a rosti un text în versuri. În afară de opinia câtorva regizori, declamația este considerată bună numai pentru a juca tragedii clasice la Comedia Franceză. Or, declamația este unul din modurile dicțiunii care, la rândul ei, este unul din modurile ritmului, la intersecția studiilor despre gest, voce, retorică [Meschonnic 1982]. Până la urmă, declamația adecvată a actorului ajută la calitatea actului teatral, la „calitatea nobilă a prezenței", esența jocului constând în captarea și menținerea interesului spectatorilor. [Brook 2014].

„Ce vrei să fac, ia spune? / Să mă prefac în slugă, ori să-mi găsesc un unchi / Și, cum se-ncolăcește o iederă pe-un trunchi, / Să mă înalț pe coaja tutorelui puternic? / Să mă înfing la ranguri ca un netot nemernic? / Nu mulțumesc! Cu plată, să versific prostii / Ca să obțin proptele? Să fac bufonerii? / Să-mbrățișez picioare? / Să stărui? Să mă rog? / Să prind din zbor un zâmbet, zâmbind plecat, / milog? / Nu mulțumesc! Ori râia broscoilor cu stare / S-o ling să-mi iasă papa? Nu mulțumesc! Vrei, / oare, / Să-mi fac genunchii rană, târându-mă pe burtă, / Ca să câștig o treaptă? Să fac la șale scurtă? / Nu, mulțumesc! Vrei capra s-o scarpin binișor, / S-o fac să stea cuminte, s-o mulg de lăptișor? / Să tac când văd că unii se-ncurcă-n socoteli? / Ca să cerșesc la rându-mi mărunte-ngăduieli? / Să mă ridic prin fuste, ca o lepădătură? / Să fiu un «Fleac ilustru»?, «Momâie»?, / «Umplutură»?Prin adunări de cârciumi să fiu numit «Decan» / Al cetei prezidate de vreun gogoman? / Să-mi scot cu bani ediții și faima s-o plătesc? / Nu, mulțumesc, amice, îți foarte mulțumesc!” [Rostand 1969: 126-127].

O atitudine similară are Don Quijote atunci când îi cere lui Sancho să înapoieze punga de bani primită de la Don Juan. Dacă umorul lui Cyrano e dureros, din cauza luciditățiipline de dramatism a eroului, fantastul Don Quijote are un umor blând. Apropierea dintre cei doi eroi este posibilă, pentru că un raționalist ca Cyrano nu e rece în toate împrejurările. Omul care provoacă la duel o sută de ticăloși, fără să se simtă amenințat, e cu totul pierdut de perspectiva întâlnirii cu aceea de care este îndrăgostit. Asemenea contraste, curente în teatrul romantic, nu sunt rare în piesa lui Rostand și nici în cea a lui Eftimiu. În vreme ce lui Cyrano îi este dat să cunoască, în actul al doilea, concomitent, cea mai mare glorie cavalerească și cea mai dureroasă înfrângere în dragoste, Don Juan trece în toată piesa, cu un rimt alert, de la îmbrățișarea unei femei la un duel pe care îl învinge de fiecare dată, mai puțin în finalul dramatic al piesei.

Atât comedia lui Rostand, cât și drama lui Eftimiu cunosc destule repetiții, reluări de fraze sau expresii, chiar în interiorul unei singure tirade. Varietatea de tonuri și gradația intervin, însă, la ambii autori, în mod firesc. Gradația oricărei scene este divers modulată. După seria ascendentă de „ah!”, exprimând emoția plină de speranță din dialogul cu Madelaine Robin, care îi leagă rana (actul al II-lea), urmează seria acelor „da!”, din ce în ce mai deziluzionat, ca răspuns la declarațiile pline de simpatie din partea Roxanei. În versurile închinate de Don Juan femeilor, acesta este atent la rimă, ritm și la efectul produs al baladelor sale din fața balconului:

„CATALINON: Ce nume de femeie vine la sfârșit? / Ieri-noapte am cântat Donei Brigita / Și serenada se sfârșea așa: / «Eu numai pe tine de-acum te iubesc, / Dona Brigita!» // DON JUAN: Uitasem, ai dreptate! Astă seară / Să-nchine serenada Donei Clara... / S-adauge un «o» ca să-mplinească versul: / «Eu numai pe tine de-acum te iubesc. / O, Dona Clara!» // CATALINON: Am înțeles: «O, Dona Clara!»... Excelență, / Îmi iau de-acuma singur grija / Să dau finaluri strofelor. Am început: / «Eu numai pe tine de-acum te iubesc, / Dona Elvira»... / «O, Dona Bianca!»/ «Dona Tesbea!» / «O, Dona Sol!» /«Eu numai pe tine de-acum te iubesc / O, Esmeralda!...»” [Eftimiu 1971: 343-344].

În vreme ce unul din meritele comediei lui Rostand e acela de a denunța aristocrația compromisă, drama lui Eftimiu combate prejudecățile și denunță urzelile clerului, reprezentat de călugărul Ieronimo, supus Marelui Inchizator. Construcția dramatică a pieselor este îndatorată

principiului romantic, în primul rând hugolian, al contrastelor. Integrității morale a lui Cyrano i se opune nobilul de Guiche, feudalul tipic, ambițios, crud.

Totuși, piesele de teatru *Cyrano de Bergerac* și *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul și Moartea*, nu au doar trăsături ale romantismului, ci prezintă și elemente specifice realismului. Evocarea veridică a atmosferei de epocă și profilarea caracterului eroilor, detalii stilistice pline de culoare și finețea cu care e redat limbajul „prețioșilor" pledează în sensul unei arte realiste. Limbajul personajelor e profund caracterizant, indifererent de faptul că verva eroilor e, de cele mai multe ori, diabolică. Răspunsurile lui Cyrano și cele ale lui Don Juan sunt întotdeauna mai sclipitoare decât ale interlocutorilor, cuvintele eroilor au forța de a individualiza. La aceasta contribuie și arta versului, un instrument de dialog în care rimele și ritmurile curg firesc. Cu o vădită ușurință, ambii autori rimează nume comune cu nume proprii, introduc rime interioare pline de sonoritate, fără a fi artificiali și a cădea în capcana manierismului.

Cea din urmă manifestare a talentului dramatic al lui Edmond de Rostand a fost *La dernière nuit de Don Juan* (*Ultima noapte a lui Don Juan*), poem în două părți, publicat postum în 1921. Drama aceasta reia firul vechii legende a seducătorului din Sevilla, dar o tratează într-o manieră originală. Piesa nu are aceleași virtuți teatrale ca *Cyrano de Bergerac* și nici suficientă limpezime pentru ca mitul cuceritorului să fie dezvoltat pentru a reține atenția. Diavolul îi dă o lecție aspră marelui cuceritor, dovedind că tot ce a putut înțelege Don Juan prin „a poseda" nu a fost decât o pură iluzie, de vreme ce el nu a izbutit să lase în urmă, din toate bucuriile gustate, nici măcar o singură operă memorabilă. Piesa lui Victor Eftimiu prezintă o ultimă scenă în care părintele Ieronimo, Moartea și toate stafiile victimelor sale vor să-i dea o învățătură lui Don Juan înaintea sfârșitului. În ciuda tuturor inimilor frânte și a dramelor cauzate, uneori pare că fără voia lui, Don Juan este reabilitat de Victor Eftimiu, prin opoziția cu personajele însetate de câștiguri financiare sau de titluri și pentru care iubirea nu are nicio valoare în fața păstrării unor aparențe de cinste.

Teatrul lui V. Eftimiu se definește atât printr-o savantă tehnică a compoziției cu efect scenic, cât și printr-un stil declamator care frizează grandiosul, sublimul. Deși personajele lui Victor Eftimiu nu au „complexitate dramatică și rezonanță filozofică profundă, dramaturgul este un maestru creator de efecte scenice și de versuri de sonoritate superbă" [Drimba 1973: 336]. Demnă de menționat este dedicația adresată lui Mihai Codreanu, considerat părintele sonetului și cel mai prolific sonetist român, după V. Eftimiu, traducătorul piesei de teatru *Cyrano de Bergerac* pentru care a primit Legiunea de onoare a Franței.

În prologul piesei, Victor Eftimiu consideră că „Don Juan este, fără îndoială, figura cea mai populară a poeziei occidentale, mai popular decât Cidul care n-a emigrat de pe colinele Pirineilor, mai popular decât însuși Faust" [Eftimiu 1971: 321]. Autorul prezintă și modelul care i-a inspirat pe nenumărați scriitori printre care se numără Molière, Zamora, Musset, Manzoni, Mérimée, Baudelaire, Alexandre Dumas, Henri Roujon, Edmond Haracourt, Edmond Rostand, Henri Bataille. Se pare că, prin anii 1350, a trăit într-adevăr, la Sevilla, un gentilom numit Juan, din ilustrul neam andaluz Tenorio. Tovarăș de petreceri și de crime al regelui Petru-cel-Crud, Don Juan l-a omorât pe guvernatorul orașului, Don Gonzalo de Ulloa, a cărui familie, credincioasă vendetei, a asasinat, la rândul ei, pe Don Juan și l-a înmormântat sub monumentul defunctului comandor, în mănăstirea Franciscanilor. Legenda, răspândită mai târziu de călugări, a fost că acest „burlador" a fost pedepsit de statuia însuflețită a Comadorului care l-a aruncat direct în flăcările infernului. „Legenda pedepsei divine a avut însă de luptat cu versiunea

populară, care voia ca Don Juan să fie omorât cu complicitatea călugărilor, poate de ei înșiși, ca să fie despuiat de avere" [Eftimiu 1971: 322].

Autorul dramatic realizează un interesant studiu comparatistic al evoluției acestui personaj și își prezintă propria contribuție în abordarea mitului cuceritorului. „Mai puțin senzual, mai puțin brutal, mai puțin torrero decât eroul lui Gabriel Telez [Téllez], personajul lui Molière e o secătură care nu-și plătește datoriile, minte țărăncuțele, face morală societății, disprețuiește pe ceilalți oameni în frunte cu tatăl său, dar nu le provoacă moartea, ci numai trecătoare supărări. (...) Seducătorul andaluz, care e demonic în Tirso de Molina și omenesc în Molière, va fi zeificat mai târziu de către Byron, Alfred de Musset și alții" [Eftimiu 1971: 324]. Victor Eftimiu introduce în piesă și o scenă în care apare Don Quijote alături de scutierul său, Sancho Panza, tocmai pentru a-și individualiza eroul. Don Quijote de la Mancha, o altă figură măreață a literaturii spaniole, este o înduioșată parodie a Renașterii, o prezentare grotescă a cavalerismului medieval, un cruciat al dreptății, plin de iubire pentru cei năpăstuiți, simbolul loialității. Conform autorului, în piesa care nu ar avea altă pretenție decât aceea de a fi modesta contribuție a unui latin-ortodox, la interpretarea aventurierului spaniol, a păstrat cele mai multe din personajele lui Tirso de Molina, precum și statuia însuflețită, care e de un mare efect teatral.

În primul tablou, Moartea și sluga sa, Bufonul Catalinon, vorbesc la catafalcul sicriului bătrânului duce de Tenorio, despre cum să-l prindă în mrejele sale pe Don Juan:

> „MOARTEA: Mi-e urât în țara mea, / Cerul greu pe iarna grea; / Hai, băiete, ia-ți chitara / Și cu dansuri, cu femei / Monastirilor să-l iei, / Să-l arunci în viața plină, / În lumină, / Sub arcușul alb de lună / Să vibreze ca o strună, / Fulgere să scapere, / Pe femei să apere, / Pe bărbați să-i scuture, / Mantia să-i fluture, / Mândru cavaler, / Cu brațul de fier, / Inimioară / De fecioară, / Una pe zi, / Când se va trezi, / Veselă nevastă, / Sau mireasă castă, / Iar vădane coapte – / Două-trei pe noapte..." [Eftimiu 1971: 334-335].

Intrarea în scenă a eroului este pregătită, la fel ca în piesa lui Rostand. Un alt complot urzit de Marele Inchizitor este prezentat în tabloul al doilea:

> „Tu eşti, Ieronimo, duhovnicul acestei case! / De patruzeci de ani slujeşti aici, îmi pare?!.../ Tu l-ai văzut născându-se, crescând, pe Don Juan; / Răspunde-mi: ce-ai făcut din el? Ce fire are? / Și ce nădejdi poate da Bisericii? / Când i-am vorbit părea că nu m-ascultă... / Sau n-a voit, sau n-a-nțeles ce-i spun! / Nu mi-a răspuns nimic... Nu s-a grăbit să-mi ceară / Să intre frate-n rândurile noastre, / Și să-și consacre viața și averea monastirii! / Precum prea bine știi, sunt ani întregi / De când biserica așteaptă un vlăstar / Al neamului Tenorio / (...) Mai vinovat ca Iuda te vom socoti / De nu vei da bisericii pe Don Juan" [Eftimiu 1971: 338-339].

Tabloul al zecelea din ultimul act se desfășoară, în simetrie cu începutul piesei, în marea sală a castelului Tenorio. Deși toată averea lui Don Juan îi fusese confiscată, se păstrează fastul care domină întreaga piesă. Catalinon intră, urmat de patru valeți cu sfeșnice, la marea petrecere la care vine Moartea deghizată în cavaler și toate stafiile femeilor îndrăgostite de Don Juan și ale cavalerilor uciși în dueluri. Don Juan pare a fi o victimă a comploturilor Morții și ale Marelui Inchizitor:

> „MOARTEA: Oprește-te! Sunt mesagerul regelui!(...) / (Don Juan îngenunchează. Moartea desface sulul și citește.) / «Tulburător al nobilei Seville, / Corupător și spadasin înverșunat, / Juan, din casa de Tenorio, e alungat / Din toate țările supuse nouă... / Averile

i se confiscă pentru stat, / Biserică și creditori, din ordinul regal! / De-acum în șapte zile orice om / E liber să-l ucidă fără vreo pedeapsă / De-l va găsi-n Castilia pe Don Juan!...»" [Eftimiu 1971: 460].

Din admonestările pe care le primește Catalinon de la personajul ce întruchipează o personificare a morții, reiese faptul că ducele de Tenorio nu a fost învins de nimeni, ci doar de propriile slăbiciuni omenești: „MOARTEA: Domnule bufon, / Cunosc pe cine mi-a trimis / Stăpânul tău, dar nici un merit n-ai avut / În toate-acestea. Ai băut și-ai petrecut, / Valet fricos, te-ai gudurat pentru o pâine / Mai credincios decât un câine, / Dar nu l-ai învrăjbit cu nimeni..." [Eftimiu 1971: 457].

Ieronimo îl anunță pe Don Juan că tot ceea ce va ma trăi este preludiul morții și că el îi va scrie povestea vieții sale în cartea neamului Tenorio. Bufonul observă înfricoșat că oaspeții din parc s-au prefăcut în statui și că dintre acestea se desprinde statuia Comandorului care prinde viață. Didascaliile au rolul de a crea atmosfera stranie dinaintea morții eroului:

„DON JUAN: Fă-le semnul! / Să-nceapă muzica!... / (Orchestra împreună cu orga cântă un marș funebru.) / Sunt gata! Pot să vie și oaspeții și dracu!... / (Comandorul face un semn la ușa din mijloc. Intră din toate părțile oameni și femei mascate. Fiecare se așază pe câte un scaun, în tăcere. Încep să mănânce cu zgomote stranii. Vântul a stins toate lumânările. E un întuneric pe care-l brăzdează din când în când fulgerele searbăde de pe fața verzuie a oaspeților.)" [Eftimiu 1971: 472].

Don Juan înfruntă strigoii, iar după dispariția acestora se face lumină. Don Sandoval nu pleacă, mai mult decât atât, el îl întreabă de ce a ucis-o pe Dolores, apoi îl învinge în duel. Ieronimo îi cere lui Catalinon să dea mărturie că ducele de Tenorio a fost tras în iad, de către Comandor, pentru a da pildă celor păcătoși cum pedepsește Domnul. După intertextualitatea explicită, autorul creează propriul final al lui Don Juan, un sfârșit autentic, plin de împăcare și de iertare, simbol al acceptării firescului morții:

„DON JUAN: Trecutul cântă-n mine serenade. / Sunt nopțile Sevillei care mor... / Surâd femei divine sub arcade / Și nu-i nici o mustrare în privirea lor... / Nu mă gonesc cu flăcări în privire./ Eu le-am mâhnit, dar le-am și mângâiat. / Femeile sunt bune... M-au iertat / În amintirea unei clipe de iubire... // MOARTEA: În amintirea unei clipe de iubire / Eu te-am iertat de mult, o, Don Juan! / Ai fost, în viața mea pustie un elan, / Cea mai frumoasă amintire.../ Cu sufletele amândouă dezbrăcate / De suferințe și de remușcări / Ne vom urca în azurate zări, / Uniți de-acuma în eternitate!... // DON JUAN: Nu te cunosc... Aminta?... Iudita?... Dolores? // MOARTEA: Sunt toate laolaltă... pe mine m-ai ales, / În orișice femeie tu m-ai iubit pe mine, / Te logodeai cu mine când te chema iubirea... / DON JUAN: Atunci ești Moartea! Moartea! / MOARTEA: Nu moartea! Nemurirea!" [Eftimiu 1971: 481-482].

Verva deosebită, facilitatea dialogului și, nu în ultimul rând, resuscitarea romantismului sunt opțiuni teatrale ce i-au adus pe ambii dramaturgi în atenția publicului, conferindu-le un loc important în câmpul literar. În anul 1901, Edmond Rostand a fost ales membru al Academiei Franceze, o instanță de „legitimare" (Pierre Bourdieu), de recunoaștere a „valorii" scriitorului, o

formă importantă de „consacrare”[5]. După această etapă din parcursul său scriitoricesc, a urmat legitimarea prin canonizare: Rostand devine un model al literaturii bune, fapt dovedit și de prezența în dicționarele de teatru. Pe cât de adulat, pe atât de contestat, Victor Eftimiu, rămâne un prestigios dramaturg ce a cunoscut fenomenul consacrării[6] și datorită modelului ronstandian, o formulă teatrală care i-a adus succesul încă de la debutul dramaturgic cu basmul în versuri *Înșir-te, mărgărite*.

BIBLIOGRAPHY

Dicționar de scriitori francezi / coord.: Angela Ion; Valentina Bianchi, Savin Bratu, Ion Brăescu …, Editura Polirom, Iași, 2012.

Dicționarul general al literaturii române, vol III (E-K), de Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Benjamin, Walter, *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers, 2000.

Brook, Peter, *Spațiul gol*, trad. de Monica Andronescu, pref. de Andrei Șerban, Editura Nemira, București, 2014.

Denis, Benoît, *La consécration- quelques notes introductives*, în COnTEXTES, „Revue de la sociologie de la littérature”, no. 7, 2010.

Eftimiu, Victor, *Balada lui Don Juan*, în „Adevărul literar și artistic”, Anul XVIII, Nr. 909, 1938.

Eftimiu, Victor, *Opere*, vol. 3, *Teatru*, *Dramele medievale*, *Poveste spaniolă cu Don Juan*, *Don Quijote*, *Bufonul și Moartea*, Editura Minerva, București, 1971.

Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, Casa Școalelor, 1943.

Drimba, O., *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973.

Meschonnic, H, *Critique du rythme, Antropologie historique du language*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Mihăilescu, G., *Născut în altă limbă, V. Eftimiu a dat strălucire armoniilor limbii române*, în „Literatorul” nr. 5, 1992.

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu. Monografie*, Cuvânt înainte de Gelcu Maksutovici, Editura Ararat, București, 1999.

Negoițescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1994.

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa Blanariu și Florinela Floria, Editura Fides, Iași, 2012.

Piru, Al., *Istoria literaturii române*, Editura Grai și suflet - Cultura națională, București, 1994.

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac. Comedie eroică în cinci acte, în versuri*, traducere de Corneliu Rădulescu, prefață de Val. Panaitescu, Editura pentru Literatură, București, 1969.

[5] Conceptul din sociologia literaturii de „consacrare” („la consécration en littérature”, noțiune utilizată de Pierre Bourdieu și Jacques Dubois) este privit cu mai multă atenție de Benoît Denise, cercetător pentru care „consacrarea” este o formă mediană de recunoaștere literară aflată la egală distanță de succesul comercial și de legitimitatea literară pură [Denis 2010: 3].

[6] În 1932 primește Premiul Național pentru Literatură, iar la 31 mai 1948 este ales membru titular al Academiei Române [Mohanu 1999: 28, 35-36].

NICHOLAS CATANOY'S LITERARY STRATEGIES IN THE NON-FICTIONAL WORKS: OGLINZILE LUI NARCIS AND ORFEU ȘI MAȘINA

Laura Pop
PhD Student, „Transilvania" University of Brașov

Abstract: *The analysis of the literary strategies used by Nicholas Catanoy in some of his non-fiction works, shows the author's intention to signal the importance and meaning of life and work of a number of art creators or literary authors, presenting relevant information to the public in a literary process of portraying or by dialoguing, while pointing to his readers some of Existentialism's tenets.*
The use of specific mythical figures in the titles may not be superfluous.
In his `Oglinzile lui Narcis`, Catanoy may give us a clue of how to proper evaluate and give new meanings to the background, work, life, and social profile of a representative group of prominent artists for this topic (friends or acquaintances of his) with whom he shares values. Catanoy's strategy may also be an acknowledgement of his own literary identity quest: by the means of placing under the scrutiny the life, work, critical thinking and values of some artists to be portrayed, the reader can actually see the image of Catanoy's own literary reflection gathering together life interests and values as in a recurrent mirroring in those of whom he sheds light on.
Through Orpheus, in `Orfeu și Mașina`, Catanoy seems to explore the values of the past threatened by present rapid changes of the technological advancement in direct line with traditional culture; in the form of transcribed dialogues, he sums up opinions of French personalities on either the possible threatening or on the thriving influence that technological advances pose on life and culture in general.
The dialogic and discursive authorship strategy confers his works the status of a highly informative texts reminding of Julia Kristeva's `intertextuality`.
Catanoy's non-fiction works hold in common subtle demonstration of personal theories left in the subtext, revealing, thus, an experienced writer able to give plural meanings to his productions when building arguments.

Keywords: Nicholas Catanoy, Existentialism, humanism, literary work, non-fiction.

1. Preamble.

The aim of this paper is to draw the attention of Romanian readers to the importance of the non-fiction writings of the national writer, Nicholas Catanoy, as a chance to get insights, and a means to overcome the scarcity of reviews on this side of his work. The following analysis pinpoints specific traits found in Catanoy's non-fictions *Orfeu și Mașina*[1] and *Oglinzile lui Narcis*[2] as markers of value, and to give reasons for further local or national investigations. The novelty of the present endeavour consists in the enhancement in the public's eyes Catanoy's literary strategies and his interest in metaphysical and humanistic ideas.

[1] Interviews conducted in French, recorded during the 70s and 80s of the last century, translated into Romanian, and transcribed only decades later, in 2008.
[2] Published in 2012.

At a closer look, Catanoy's non-fiction *Oglinzile lui Narcis* might stand for indirect reflection on the philosophical Existentialism thinkers' tenets embedded in the deep structure of the text: *essence, freedom, the other, anxiety, finitude, the absurd, authenticity* and *oppression*[3]; entwined with the literary content expressing Catanoy's admiration for writers and thinkers of whose life and work illustrate vividly the concepts at work. Through the double-sided art strategy of worded paintings importance and value of triumphant life is celebrated; subtle lines and traces, particularities of meaningful *human life* are captured in the portrays from *Oglinzile lui Narcis*.

Catanoy plays with the perspectives, a strategy to deal with time span: he sets himself in the present, than he looks back to the life and work of twenty-six prominent writers in *Oglinzile lui Narcis*; in *Orfeu și Mașina: Interviuri despre condiția omului contemporan*, he sets his French respondents on a reflecting ground asking for their views as illuminating predictions on the issues such as the manner life could be affected by future rapid technological advancement.

2. Catanoy – an exilic writer to be reclaimed as one of our own.

Nicholas Catanoy, the Romanian born writer displaced[4] in totalitarian times, is appropriately appreciated overseas for his literary background composed of philosophical-bound work, essays, poetical and pivotal critique, but overlooked in his own country. In recent years, steps forward to review, acknowledge and include his and other Exilic writers' work under the ethnic canon and in Romanian literary history.

A passionate globetrotter, Nicholas Catanoy travelled the world to witness life and forms of living, thinking and writing in relation to various communities. His non-fictional works, Narcissus' Mirrors and Orpheus and the Machine, stand as proof for this purpose, establishing a versatile author carefully crafting wording and ideas into literary pieces even in non-fiction.

3. Living a conscious life transposed into non-fictions *Oglinzile lui Narcis* and *Orfeu și Mașina*.

At first glance, *Narcissus' Mirrors* portrays the life and work of twenty-six worldwide established authors: Nabokov, Herta Muller, Emil Cioran, and Dino Buzzati to name but a few[5]. The book's title includes the subtitle 'Portraits', that we can trade for "(self)-Portraits", for it is a collection of portraits of distinguished authors against whom Catanoy himself might have secretly *mirrored* his own personality in a quest for his own literary identity. It is a strikingly resemblance in their profession as writers, medical doctors, subsidiary common interests, more or less mutual: in medicinal practices (for example Cioran and Celine), in languages (Hobo Abe, Ali-Ahmad Esber, Auden, and Borges), in styles of writing or types of literary expressions, in voyages, in metaphysics and related concepts of existence, freedom, anxiety, etc.

As for *Orpheus and the Machine,* the informative book at hand, introduces the dialogue for a literary discourse: twenty-one French people interviewed, in the 70s to 80s of the last century, to give their understanding of the impact technology will have on the future's worlds

[3] Existentialism's tenets discussed by Sartre, in *Fifty Thinkers*, and by Wartenberg in *Existentialism: A Beginner's Guide.*

[4] Displaced due to self-exile in the 60s, in search for a new life in freedom, in the West, to explore his writing potential freely.

[5] The complete list of authors is as following: Homer, Kobo Abe, Adonis (Ali-Ahmad Esber), Wystan Hugh Auden, Jorge Luis Borges, Dino Buzzati, Emil Cioran, Louis-Ferdinand Celine, lady Mahasweta Devi, Lawrence George Durrell, Umberto Eco, Gunter Grass, Peter Handke, Ernst Junger, Yasar Kemal, Milan Kundera, Jean-Marie Gustave le Clesio, Marshall McLuhan, Herta Muller, Vladimir Nabokov, Octavio Paz, Jose Saramago, Jorge Semprun, Norman T. Simms, Wole Soyinka, John Updike.

during the electronic era[6]. Catanoy seems to gain reputable allies to expose the menace of uprooting the cultural writing paradigm for the more seductive, also manipulative, culture of image threatening invading all life sectors, producing major changes in humans' mindset.

Swift communication, electronic media, broadcast information piercing minds, rapid transportation over large distances have already been witnessed by Catanoy and his respondents; they are concerned about breaking barriers within nations, civilizations and cultures, by the feeling of world shrinking distances, making the wide world appear like a *global village.*[7] Catanoy took the stand of those who made a prophecy in regard to this such as, Marinetti's work – as a literary manifest and movement adjoining the two cultures in an `allegoric and messianic way' called Futurism, Joël de Rosnay imagined cyborgs in his *`L`homme symbiotique`*, and George Steiner ushered the intrusion of scientific language into the culture, they all evoke the names in the title, for *Orfeu/Orpheus* stands for poetry or literary affairs while *Mașina…*,[8] for science, and the features intermingle in all respondents.

Catanoy challenged most of them to share views in regard to clashes and relationships between cultures, duty and status writers have, literary issues to address as to escape the cultural crisis at a global scale, tools and reasoning to properly describe the new socio-cultural context. As a highly conscious and cautious person, Catanoy questioned the moral of consumerism, wrong handling of the idea of liberty, leading to a rise in drug consumption and criminal behaviour in the younger population. To get closer to a complete picture, Catanoy appoints as respondents authors from a wide range of literary movements, genres or art expressions: the classical sound like the poet Pierre Emanuel, some representatives of the avant-gardes, such as Denis Roche and Philippe Sellers, novelists among which Jean Cayrol, Gilbert Cesbron, Raymond Abello, Claude Roy, Jean-Louis Curtis, Pierre Gascar, Marguerite Duras, playwrights Marcel Achard and René de Obaldia, essayists Jean Cau and Jean Ricardou, literary criticism authors Rene Etiemble and Roland Barthes, the electronic music composer and novelist Pierre Scheffer, and a scientist in the person of Jean Fourastié.

Ideas collected from the interviewees express concern, neutral stands or no overt statements in regard to the question of the cultural clash. Jean Ricardou's belief, for example, is that every single human being possesses powers to become a writer and should immediately get started using them; Jean Fourastié believes that in a world with the vast majority of writers tackling socio-cultural issues, the artist has left out with choices, but to address these subject-themes.

Oglinzile lui Narcis deals mostly with the driving forces behind every piece of writing, power of life events and personal views inscribed in artistic works, imaginary potential, themes and sources of inspiration expressed in literary works and genres by the writers.

The two Catanoy's non-fictions give readers the opportunity to mark valuable life experience 'guided' by a king of internal philosophy, and transposed into ideas or art forms. The philosophical tenets reveal themselves at a closer look during the interviews or portrayal: *freedom*[9] and *free choice* affect human lives in either ways, good or bad; accounts for personal

[6] Identified and described by the Canadian author Marshall McLuhan.
[7] Nicholas Catanoy, in *Orfeu și Mașina*, of Marshall McLuhan's 1962 *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* book: the era we are living in is one of technology that affects mass media, especially the printing press, the European culture and human consciousness.
[8] Ibid.
[9] Existentialist tenet, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…*, p. 31.

experience in *Oglinzile* and opinion giving in *Orfeu* illustrates them well. To gain an *essence*[10] during human *existence*[11], claim for *freedom* are much-acclaimed existentialism's tenets core.

4. Intertextuality — a feature of Catanoy's non-fictions.

That texts are influencing each other's meaning in a work is one of a popular intellectual discourse idea, the *intertextuality*, part of post-structuralist theory introduced by Julia Kristeva[12]. Authors in their turn, seem to be influenced in the same way by their background knowledge directly or indirectly (in readings etc.) gained: Catanoy, himself a thinker, appears to be influenced by the Existentialism's tenets that are discovered in the deep structure of his non-fictions, and unwillingly / unspoken to take a stand for.

5. Existentialism's tenets — a 'silent' philosophical enquiry — in Catanoy's non-fiction.

Existentialism, the way of thinking in tenets, pervaded the modern culture of the past century. *Existence*[13], one of its core tenets, is to be found in both Catanoy's non-fictions as human life (experiences) who have not predefined nature like objects, so they are *free* to create their own *essence* by making choices under biological, cultural or personal background influence.

Sartre is the philosopher who contributed to shape Existentialism as a modern thought defined it in three-word dictum: `Existence precedes essence`[14]. Always one step ahead the *essence* is *existence* that makes it along the way. Humans, conscious beings *thrust* into the world are the only beings to create and define themselves as *essence* or nature, and constantly improving by 'producing' their own *essence*; there is no point in labelling people while they are still making an essence along life journey, and Nicholas Catanoy seem this philosophical tenet in portraits when attaching no judgement to the choices people made, accounting for people *freely* taking a course of life because `whatever they do, people are their own freedom`[15].

Looking into the past life and work of writers, Catanoy uncovers choices that led to an *essence*. He needed to explain to himself why 'writers are bizarre human beings`[16] 'looking through multiple glasses'[17] like `Narcissus, and found that what triggers focus and power to address the world are facts and emotions transposed in writing according to personality traces, whether viciousness, obsessions, anxiety, depression, euphoria, humbleness or vanity[18], that guide decisions in humans. For that he travel the world, crossing five continents, stepping from Paris to Tokyo, London Buenos Aires, Milan, Lagos, Berlin and New Zealand to personally meet and witness writers' presence and voice while sharing 'views of life's dramas and dreams, failures or successes in a melancholic or irritable voice', so he could understand how and why a *modus vivendi* is encrypted in literary works capturing real human emotions, routines, illusions encapsulated in fictitious characters or in autobiographies, self-explanatory writings[19].

6. What does Orpheus and Narcissus stand for?

---

[10] Existentialist tenet, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism.*
[11] Idem, existentialist tenet, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…48*.
[12] Stephen Trombley, *Fifty thinkers*…, p. 351.
[13] Sartre, for him existence has two modes: *being* and *nothingness*, in Trombley, 261-270.
[14] Sarah Bakewell, *At the Exsistentialist Café*, pg. 6.
[15] Ibid.
[16] Catanoy, *Oglinzile lui Narcis…,* p. 5, p.163.
[17] Ibid.
[18] Ibid.
[19] Catanoy, *Oglinzile lui Narcis…,* p. 5.

Adjoining mythical names to titles Catanoy gives us a clue of what the work could stand for. *Orfeu și Mașina* could be, the thin air of spirituality, literature and poetry entwining with materiality of the artificial intelligence, in variable proportions.

Narcissus might stand for the observer – Catanoy – who sets an exhibition of cleverly `painted` portraits or mirrors of art creators (on behalf of a literary history), worldwide figures chosen under the criteria of impressive life and work, and use them to reflect his own personality as a human and writer. Catanoy's portraits do not make use of the pragmatism of a literary historian, he is in search for fine but just words and perspectives, using right lenses, angles or touches to mark some depths or shades. A chronology is envisioned in Catanoy's art gallery draws an arch over time when starts exhibiting with Homer's personality, a leading figure from the ancient times to be contemplated in contemporaneity. The arch is drawn over illustrious figures of writers, momentous of life and work under the spectrum of *existence* and *text*.

7. A metaphysical look in Catanoy's non-fictions.

Existentialism is a philosophical doctrine dating back in the middle of the nineteenth century, but established as such in the 30s by Sartre, its modern founder[20] and defender in the twentieth century.

Its first principle, *freedom*, did not escape accusations of being an invitation to deception and disillusion, of supporting ignobleness in human condition ignores beautiful things of human life (communists), of ignoring God's commandments and values if people are free to choose whatever they like to do (religion). Sartre addresses these accusations in a lecture called `L`existentialisme est une humanisme` or `Existentialism is Humanism`[21]. He admits that constantly making decisions may result in anxiety, but the pain really worth[22] when we make choices, we `are choosing on behalf entire humanity, taking the entire burden of responsibility for how the human race behaves`[23]. We are free to decide the kind of world we want to live in, to destroy knowledge, history, even life on earth, or to live consciously, behave maturely, and take responsibility[24].

Existentialism's tenets related to Catanoy's non-fiction works are *essence, freedom, the other, anxiety, finitude, the absurd, authenticity* and *oppression*, and are revealed in the transfer of real life of personalities into words, and to pass it on into the collective memory. Transforming life in text to be contemplated is the means of revealing *existence* and *essence.*

Existentialists set apart objects that have the purpose to serve and a definite *essence* and humans who are free to define themselves through an *essence* gained during a life span[25] presenting the feature of *freedom* and so proving them conscious entities. *Freedom* comes at its cost: the burden of making choices that cause to worry and feeling *anxiety*.

Oglinzile lui Narcis inspires us to practice Existentialism' tenets when Catanoy illustrates *freedom* in tailoring an individual *essence* for each of the twenty-six authors.

To contemplate a human being is to objectify it, and humans are afraid to be objectified by *the other(s)*; but Catanoy's portraying, i.e., objectifying is for the sake of exemplary to inspire

[20]Sarah Bakewell, *At the Existentialist Café*, pp. 5-7.
[21] Ibid.
[22] Sarah Bakewell, *At the Existentialist Café*, pg. 10.
[23] Sarah Bakewell, *At the Existentialist Café*, pg. 9.
[24] Ibid.
[25] Sartre, in S. Trombley, p.265.

readers get their own essence by constantly making choices in a free manner not to make a threat.

Transcribing *the other's*[26] thoughts in *Orfeu …* is also *objectifying* people, but also for a good reason: *freedom* of speech and argument it is *objectifying the other*[27], but also to guide humans in reasoning, contribute to mankind's knowledge.

To carry on in this key, life span, course of actions, and knowledge of the world are *finite*[28], Existentialists claim. Catanoy's books deal with *finitude* by means of *objectifying* and transforming life in text lines so that artists could 'escape' the *finitude* and continue to inspire other humans. They also offer its readers some remarkable examples of how to fear not to freely make choices and, and to reveal their true *essence*.

The Existentialists belief that life is *absurd*[29], it does not have a meaning on its own, unless it gains *essence*. Life span of humanity distillates in essences that are presented as triumphantly in Catanoy's essays; therefore, there is no reason to *despair*. Although *Oglinzile lui Narcis*` portrays' gallery attach images of *despair* and *absurd* in life, they are part of the efforts to gain an *essence*, so life proves triumphant.

Authenticity[30] of a lived life means dissimilar, but valuable life paths of humans. Life stories account for divergent answers to overcoming the *absurdity* of life, therefore, life itself is defined as/by individual or unique, *authentic* paths and struggles in order to be successful, or to overcome *absurdity* converting it into a meaningful quest for an *essence*. Therefore, Catanoy`s portraits stand for uniqueness or authentic life journeys marking *authenticity*, success or *meaningful* life, not *absurd*. The books of *Orpheus ... and Narcissus'...* are standpoints for truthful, meaningful and authentic, creative minds of the last century.

The clash between traditional and modern cultures, signalled in Catanoy's *Orfeu și Mașina*, may also stand for a revolutionary means to overcome dullness (as an opposite idea for *authenticity*) in life, while the work of illustrious minds of writers, points to genuine or *authentic* creators who also take *responsibility* for what they speak or write.

Oppression[31] has a unique take on the social and cultural phenomenon, and is oppression explained in terms of fundamental category of human life that refers to anti-Semitic racism, sexism, and colonialism issues. We cannot miss the fact that Catanoy might tackle the issue of *oppression* indirectly in both his books by his fair choices in regard with the range of nationalities and genders of authors' selected for portraying: countries and diverse nationalities including Romanians, English, Turkish, Slovenians, Spaniards, Americans, Italians, French, Indians, Germans, Russians even though some expressed their work in languages different from their mother tongue, but he seeks solely for the opinion of French authors in his *Orfeu…*justifying that for the selected period only they are representative for all the Western European countries that have passed through the same successive economic and political crisis, feverishly illustrated in the media, and they are the only people to carry on the spirit of those times.

8. Final words.

[26] Existentialist tenet borrowed by Sartre from Hegel; the relation with the other in terms of a master/slave dialectic, Trombley, 266.
[27] Existentialist tenet, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…*, p. 38.
[28] Existentialist principle, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…*, p. 45.
[29] Existentialist tenet, Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…*, p. 53.
[30] Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialism…*, p.62.
[31] Thomas Wartenberg Thomas, *Existentialisms tenet…*, p.66.

Catanoy's *Orfeu și Mașina* and *Oglinzile lui Narcis* are representative for his exilic non-fiction works and give a sense an understanding of life and work with the Existentialism's tenets, dispersing negativity around the tenet of *existence*. Humans should change their views in regard with life as bearing fear for its apparently *absurdity*, pessimism, and around *finitude* or exactness leaving no room for choice, and instead ecstatically look at a delightful and meaningful life built on responsible choice, trying to gain an *essence* might seem to be the message on the bottom of these pieces of writing.

Authentic life belongs to real people who were successful in gaining *essence* while bravely making (*free)* choices, and surpassing *absurd* by giving meanings, ending fear for *finitude* by jotting down inspiring life facts for generations to come, in the form of interrelated texts and meanings.

Apparently fragmented, the books bear the signs of a composition. The comprehensive text *Orfeu și Mașina* is based on the viewpoints on political, artistic, and philosophical opinions of twenty-one prominent French intellectuals, while *Oglinzile lui Narcis* uses the rhetoric of the dialog skilfully and carefully. Both encapsulate time in the form of dialogues or interviews, throwing an arch over time to evoke the beginnings of (literary) history, from the ancient times up to present day writers.

In both *texts*, Catanoy proves to be a word-crafter who applies relevant strategies of managing composition and content in order to best represent ideas and viewpoints.

BIBLIOGRAPHY

BAKEWELL, Sarah, *At the Existentialist Café*, Chatto and Windus, London, 2016.

CATANOY, Nicholas, *Oglinzile lui Narcis (Portrete)*, Napoca Star, Cluj Napoca, 2012.

CATANOY, Nicholas, *Orfeu și Mașina : Interviuri despre condiția omului contemporan*, trad.

Raluca Vidu și Virginia Stanescu, Criterion Publishing, București, 2008.

TROMBLEY, Stephen, *Fifty Thinkers who Shaped the Modern World*, Atlantic Books, London, 2013.

WARTENBERG, E. Thomas, *Existentialism: A Beginner's Guide*, One World Publication, London, 2017.

"AESTHETIC ONEIRISM" IN WRITINGS OF DUMITRU ȚEPENEAG

Lucia-Maria Chitul (Mocanu)
PhD Student, „Transilvania" University of Brașov

Abstract: Dumitru Țepeneag was one of the theorists of "aesthetic oneirism", a literary movement of '60s, opposed to prevailing "socialist realism". Even though it starts from dream, the oneiric movement takes into account the "primacy of lucidity", it gives the feeling of ubiquity and it follows an "inner" logic.
In Țepeneag's opinion, the oneiric texts use the dream as a "legislative guide". Therefore, the oneirics don't dream and neither do describe dreams, but they can "create" dreams!
The proses in the first volumes of Dumitru Țepeneag, "Exercises" and "Cold", highlight a symbolism whose degree of ambiguity is specific to poetry. Actually, their playful appearance hides a profound concern for major existential matters.
For example, the volume of short proses "Exercises" presents the human's course of life, in its stages, in its essential moments, from birth to the grave.

Keywords: dream, lucidity, profound, oneiric, symbol, ubiquity, inner logic

Dumitru Țepeneag este considerat unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai înnoirii și (re)sincronizării prozei românești contemporane cu literatura universală modernă. Apariția scriitorului pe scena literaturii române s-a produs într-o postură ternară de: 1. prozator, 2. publicist și 3. teoretician al unui curent literar original, *onirismul estetic*.

Contextul cultural, literar și politic al anilor șaizeci, marcat de o relativă estompare a cenzurii exercitate de oficialitățile vremii în privința literaturii, a făcut posibilă apariția și înflorirea unor noi formule de exprimare literară. Dictatura *realismului socialist* va fi înlocuită, în pofida dezideratului de menținere a obligativității realismului, de manifestarea unor diverse feluri de literatură, deloc conforme cu așteptările vizate de regim.

Criticul Nicolae Manolescu observa, în anii șaizeci, situația defavorizată a prozatorilor, ale căror contribuții inovatoare sunt privite cu suspiciune de către unii critici literari conservatori sau obedienți regimului, fiind catalogați drept *imitatori*, în cazul în care aceștia îndrăzneau să abordeze formule ce nu respectă canoanele tradiționale: ,,Autorilor de proză nu li se îngăduie nimic, nu li se iartă nimic: orice evoluție e privită cu neîncredere. Fantezia, simbolul, parabola par nelalocul lor într-un gen conservator și realist parcă prin natură. Dacă un prozator nu respectă *logica povestirii*, continuitatea psihologiei, dacă nu face *oameni vii*, n-are nicio șansă să fie luat în serios. Cititorul de proză – mult mai tiranic decât oricare altul - vrea să găsească neapărat o introducere, o intrigă, un punct culminant sau un deznodământ, altfel nu înțelege" (art. *Ambiția prozei*, ,,Contemporanul", nr. 2, 1967). Rezistența îndârjită la schimbare i se pare criticului inexplicabilă, mai ales în rândul publicului cititor. Preferând comoditatea delectării în **epicul pur**, care-l vrăjește și îl sustrage lumii contingente, printr-o ,,savuroasă" uitare de sine, cititorul nu înțelege utilitatea evoluției literaturii, mai ales când însăși ,,natura **epică** a prozei e pusă sub semnul întrebării: proza tinde către poezie sau către eseu, părând a renunța la esența ei pur epică", va conchide Manolescu în același articol.

Necesitatea sincronizării literaturii noastre cu cea universală se face şi prin aportul original al operei lui D.Ţepeneag, al cărui debut editorial pune la îndoială chiar substanţa **epică** a prozei. Prima lui *intervenţie* literară (din prima lui ,,perioadă românească" de până la exilare) are un volum cantitativ redus, dar care ,,nu trebuie să inducă în eroare: radicalismul estetic al demersului lui literar compensa cu prisosinţă carenţa cantităţii", după cum remarca Nicolae Bârna în studiul ,,Ţepeneag. Introducere într-o lume de hârtie" (p. 23). Din acest punct de vedere, criticul nu se poate abţine să nu-i compare opera, în mod repetat în studiul mai sus amintit, cu aceea a lui Ion Barbu, ,,poet mult mai important decât alţii cu operă mult mai consistentă ca număr de foi tipărite" (Ibidem).

În cei aproximativ 15 ani de strâşnicie a controlului regimului totalitar, sincronizarea literaturii noastre cu cea universală a fost stopată, dar virtual, potenţial, ea a continuat să existe, prin aportul ,,unei întregi pleiade de scriitori şi într-o varietate de formule" (Ibidem) specifice literaturii universale a epocii şi care a putut să se manifeste în momentul de relativă relaxare a controlului.

Primele proze ale lui Ţepeneag sunt numite de N. Bârna drept nişte *aparent modeste* ,,lame de ras", formulă metaforică folosită în trecut pentru a ironiza volumele prozatorilor mai puţin prolifici. Dar în acest caz, evident, nu e vorba de un deficit de fecunditate. Formula s-a banalizat, a devenit expresivă în mesajul ei ironic cu privire la relaţia dintre epic şi masivitate. Cele câteva ,,lame de ras" ţepenegiene au apărut în a doua jumătate a deceniului al şaptelea: volumele ,,Exerciţii" (1966), ,,Frig" (1967), ,,Aşteptare" (1971). Aceste prime scrieri marchează o etapă importantă în evoluţia prozei româneşti, fiind deschizătoare de drum. Prin ele, se face legătura cu noile tendinţe în proza occidentală: acest traseu este marcat la început de repere precum Joyce şi Kafka, de avangarda suprarealistă, de Samuel Beckett şi apoi chiar de aşa-numitul ,,Nou Roman Francez".

Este vorba, de fapt, de o proză care se opune realismului, prin renunţarea la ,,mimesis", o proză de natură ,,poetică", în sensul că propune un limbaj autonom, conotativ, simbolic, e neparafrazabilă (nu se poate povesti!), e mai degrabă o proză de construcţie ,,muzicală". Iată cum o defineşte exegetul N. Bârna: ,,E o proză, aşadar, deseori lipsită de ,,cronologie" internă, o proză a circularităţii, a simultaneităţii, a *reluărilor* şi *revenirilor*, a variantelor oferite cvasi-simultan cititorului, o proză în care interdependenţa complexă a segmentelor componente are o însemnătate covârşitoare" (Idem, p. 28).

Construcţia ,,muzicală" obligă la operarea cu termeni specifici acestei arte: ,,temă şi variaţiuni", ,,laitmotive", ,,polifonie", ,,orchestraţie". Predomină metafora specifică prozei, construită prin alăturarea sugestivă a unor fragmente de text, fantasme, motive obsesive. Prin crearea unui întreg univers de semnificaţii, original şi sugestiv, autorul propune o multitudine de sensuri, al căror mesaj nu e mai puţin *simbolic* şi *ambiguu*.

Scopul final al acestor proze este unul major, de o importanţă capitală: ,,descifrarea misterului ultim al existenţei. Nu prin explicitări discursive, desigur, ci printr-o trăire estetică pătrunsă de fervoarea marilor revelaţii mistice", decodează N. Bârna (Ibidem).

D. Ţepeneag este conştient de calitatea sa de a participa efectiv la procesul sincronizării, dovadă stând articolele sale teoretice despre evoluţia literaturii române. Observaţiile sale pertinente cu privire la ,,mersul literaturii" şi fixarea încă de la început a unui program literar, căruia i-a rămas fidel chiar şi în operele de maturitate (în romanele: *Zadarnică e arta fugii*, 1973, *Nunţile necesare*, 1977, *Hotel Europa*, 1996) atestă prezenţa unei conştiinţe acute a actului

creator, preocupate mereu de înnoirea formulelor. Astfel, multiplele sale comentarii despre propria manieră de creație, precum și despre *onirism*, reprezintă exemple edificatoare.

Iată cum definește Țepeneag, într-un interviu acordat lui George Arion pentru revista ,,Flacăra", curentul literar al cărui promotor este și care se opune, în anii șaizeci, *realismului socialist*: **,,Onirismul estetic** (asta era denumirea exactă) a grupului nostru a fost un curent literar al anilor '60 care se opunea radical realismului socialist. (...) Eram vreo zece în grupul nostru. Ăsta era nucleul. În frunte cu Leonid Dimov. Se poate spune că Dimov e cel mai oniric dintre noi, pentru că opera lui ilustrează cel mai bine și onirismul <<în general>> (fie el de tip romantic sau suprarealist), dar și onirismul pe care eu, teoretician cu căluș la gură, încercam să-l inventez în anii aceia, anticipând într-o oarecare măsură, ceea ce s-a numit mai târziu **textualism**". Așadar, onirismul estetic ar fi un pas către textualism, în evoluția operei autorului.

Termenul *onirism* presupune ,,recursul la vis", însă acesta se realizează cu procedee diferite și cu scopuri diferite de-a lungul epocilor. Motivul *visului* a fost masiv exploatat în literatura universală: de la literatura fantastică, romantică, suprarealistă până la domeniul psihanalizei.

În perimetrul literaturii române postbelice, onirismul estetic beneficiază de o bază teoretică amplă și foarte clar formulată, mai ales de câțiva dintre membrii ,,grupului oniric", în frunte cu Țepeneag și Dimov. Onirismul estetic se plasează polemic față de demersurile literare anterioare, aflându-se sub semnul **lucidității** și utilizând visul ca pe o tehnică: un așa-numit ,,îndreptar legislativ". Oniriștii estetici nu visează și nici nu descriu vise, ci ,,produc" vise.

Relevantă pentru estetica onirismului este explicația dată visului, într-un articol publicat de D. Țepeneag în revista ,,Luceafărul" (nr. 14, 1969): ,,În primul rând trebuie să ținem seamă de faptul observabil empiric că visul nocturn fiind evanescent și în general irecurent, chiar dacă ne aduce o revelație de ordin metafizic sau abisal-psihologic, aceasta e incomunicabilă. (...) Și visul și starea poetică nu pot fi decât **re-constituite**. (...) De ajuns trebuie ajuns, și în deplină luciditate, la **opera transmisibilă**, față de care visul prototipic nu e decât un criteriu, un model care-și oferă legile nu imaginile, de obicei accidentale și mult prea individuale".

Respingând teoria suprarealistă, deci opunându-se hazardului, onirismul estetic ,,presupune permanența lucidității care să controleze starea", susținea autorul într-o dezbatere din 1968 (rev. ,,Amfiteatru"). Astfel, opera literară onirică are o ,,logică internă", dând cititorului sentimentul pregnant al **ubicuității**: ,,Adică să facă în așa fel încât imaginile, care în general sunt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o **simultaneitate**. Un fel de muzică pictată, de timp fără încetare convertit în spațiu" (D. Țepeneag, ,,Caiete critice", 1996).

Primele sale volume de proze sunt caracterizate în mare parte de onirism. Volumul ,,Exerciții" (1966) cuprinde scurte proze onirice și poetice, alcătuind o ,,cronică a vieții *Omului* (!), a oricărui om", așa cum o numește N. Bârna în studiul său despre opera lui D. Țepeneag. În ansamblu, e vorba de un substrat existențial: o succesiune a etapelor vieții, de la vârsta copilăriei până la senectute, vizând și momentele ei esențiale: copilăria, școlaritatea, adolescența, prima iubire, căsătoria, căsnicia, viața profesională și socială, declinul și decesul. Considerate a fi adevărate ,,poeme în proză", aceste texte sunt construite pe o simbolistică marcată de o ,,ambiguitate productivă" specifică poeziei și, dincolo de aparența ludică, se întrevede în subtext ,,o profundă preocupare pentru probleme existențiale majore" (N. Bârna, idem, p. 60).

Fiecărei *vârste a omului* îi corespund anumite experiențe importante din evoluția ființei umane, fapt ce-l îndreptățește pe critic să considere acest prim volum ,,un fel de virtual bildungsroman impersonal și fragmentat, prezentat în fărâme'' (Ibidem, p. 61). În particular,

fiecare din aceste texte conține fragmente de nuclee ,,epice'', care-și dezvăluie multiplele conotații, doar raportate la ansamblul operei.

Primele 4 proze surprind universul copilăriei. În ,,Amintire'', copilul-narator este ,,trimis'' în lume de înțeleptul Creator, confecționar de aripi pentru a-i înlesni zborul. Într-o atmosferă atemporală, luăm cunoștință de primele amintiri ale conștiinței infantile: ,,În parcul acela venea Maria cu mine de mână, somnoroasă mereu..." (vol. ,,Exerciții", p. 8). Încă de la început apar câteva toposuri specifice, care vor fi reluate, mereu și mereu, și în alte texte: parcul, pajiștea verde ,,cu iarba tunsă scurt și încremenită", păsări colorate cu înfățișări fabuloase ce seamănă cu niște struți sau păuni, animale ciudate, grotești ,,cu blănuri lucioase". Cadrul este familiar: alei, bănci, scaune, havuz, ronduri de flori. Lumina ,,palid-aurie, blândă și puțin tristă de toamnă" conferă peisajului citadin accente bacoviene. ,,Personajele" care populează spațiul sunt bătrânii care se odihnesc pe bănci și scaune (,,cucoane bătrâne cu picioare subțiri și țepene"), bărbați ,,cu pălării negre, înalte" care citesc ziarul, guvernantele mustrând copiii neastâmpărați, slujnicele ieșite la plimbare cu micuții. Numele folosite sunt comune, sugerând simplitatea, condiția modestă, dar au și trimiteri biblice: Maria este slujnica ieșită cu băiețelul-narator la plimbare în parc, dar și la întâlnirea ,,cu soldatul ei", lângă havuz. Relevantă este prezența, într-un colț al parcului, a ,,moșneagului cu barbă atât de mare și de albă", care confecționa din hârtie colorată aripi mari comparate cu cele ale fluturilor. Motivul **aripii**, al **omului înaripat**, al **zborului** se vor regăsi în mai toate scrierile țepenegiene, cu rol de laitmotiv. Moșneagul cu ochi ,,mari și albaștri și reci" pare a-l simboliza pe Marele Creator, care trasează ,,zborul" în viață al micuților, destinul, administrându-le câte ,,o pereche de aripi" în dreptul omoplaților. O altă stare recurentă, chiar obsesivă la Țepeneag, este aceea de **așteptare**! Copiii așteaptă în jurul bătrânului-creator, stăpâniți de ,,spaimă și plăcere" totodată, să-și primească perechea de aripi pentru noul traseu existențial. În ultima frază a textului apare motivul **peștelui** uriaș, ,,departe, în spatele pajiștii".

După cum observa și N. Bârna, se poate afirma că ,,*Amintire* conține *in nuce* mare parte din opera ulterioară" a prozatorului (Idem, p.63). Folosind tehnica ,,punerii în abis", aceste motive vor fi reluate amplificat în textele ulterioare.

Tema copilăriei se continuă în ,,Balaurul'', pe un ton accentuat ludic. Brusc, parcă suntem introduși în lumea lui Don Quijote: ,,Am intrat tiptil în salon, calul după mine, de căpăstru. Sabia cea nouă, cu ciucure roșu, s-a izbit de un scaun''(*Balaurul*, p. 11). Dar limbajul în registru minor, infantil, restaurează convenția: ,,-- Ce dai buzna așa, rău-crescut ce ești!'', își mustră mama copilul. Cadrul în care au loc trăirile interioare ale copilului este cel al atmosferei familiale, casnice, de sărbătoare (prezența pomului de Crăciun din salon). Ne aflăm într-o familie mic-burgheză care-și petrece timpul în salonul cu pian si covor persian. Mama brodează lângă sobă și schimbă din când în când câteva cuvinte cu un anume Paul. Spre seară, apare tatăl cu un ziar umezit de ninsoare, anunțând indignat că ,,a căzut regele''! Însă decorul și știrea de actualitate nu reprezintă decât un fundal secundar, îndepărtat, pe care se desfășoară aventura eroului-copil, pornit în căutarea balaurului ascuns în pădure. Își întâmpină tatăl ,,cu sabia ridicată'', imagine amintind de Ionel din schița *Vizită* a lui Caragiale. Referința la acel amănunt istoric, de actualitate în epocă (decembrie 1947!), este doar un pretext pentru a pătrunde în lumea fantastică a balurilor de la curtea regală, populată de doamne îmbrăcate în ,,rochii frumoase, colorate și umflate ca niște baloane'', care dansau cu ,,ofițeri țanțoși, în uniformele lor pline de fireturi și de decorații, ca niște țânțari'', de domni grași ,,îmbrăcați în frac'' (p. 14). Imaginea papagalilor zburând prin castel face din nou trimitere la bestiarul cu care deja ne-a obișnuit prima proză din volum. De asemenea, modificarea temporalității este dată de comparația pendulei

orologiului din turnul castelului cu un coșciug: se sugerează ieșirea din timpul real, istoric și situarea în plin fabulos, propice fantazărilor copilului.

„Sărbătoare'' este numită de criticul N. Bârna o „carte cu jucării'' și ne propune de fapt „o imagine a lumii ca jucărie'', populată de tot arsenalul specific: tren electric, soldați lucioși de plumb, motocicliști, un tractor gălbui, mașini basculante, șantiere de construcții, macarale și animăluțe (vulpi, lei, tigri, elefanți, urși, căprioare, lebede, girafe, papagali). În final, nelipsita *așteptare* țepenegiană: „Se cam plictisiseră. (…) Orașul încremenise sub soare''.

În proza „La fotograf'', copilul-narator este puțin mai mare, zbenguindu-se în fața blocului, *în așteptarea* familiei pentru a merge la fotograf, cu ocazia căsătoriei surorii lui, „prințesa'', cu Gigi. Interesant este că studioul fotografului se află vizavi de „prăvălia cu lăzile alea frumoase și lustruite, care se cheamă sicrie''. Evenimentul sărbătorit, nunta, e privit cu suspiciune de către vocea narativă: „Vrea să se mărite, i-am spus fotografului, și tata mai întâi n-a vrut, a zis să-și bage mințile-n cap, să-și termine frumos facultatea, și pe urmă...''. Trimiterea ironică la Eros și Thanatos se face contrapunctic: pe de o parte, neîncrederea în fața căsătoriei, iar pe de altă parte, plăcerea stranie cu care copiii admiră în vitrina magazinului „ce mai e nou'': plin de curiozitate, personajul-narator observă „un sicriu nou, mic și foarte drăguț'', fiind stăpânit de dorința de a-l anunța pe colegul lui, Dan, că au primit noutăți, pentru că „și lui îi plac sicriele și coroanele de flori, cu panglici late, negre, cu litere albe''. Ședința foto surpinde, cât se poate de firesc, **zborul** celor doi tineri: „mirii amândoi se înălțaseră de la pământ cam cu o jumătate de metru și continuau să se ridice trași de sfori. Nimeni nu zicea nimic, doar tanti Luiza plângea cu suspine înăbușite. (...) Se făcuse liniște, unii lăsaseră capetele în jos, ca niște vinovați. Sau le era rușine. Înțepeniseră. Și cei doi se înălțau tot mai mult, li se vedeau acum pantofii...'' (*La fotograf*, p. 26). Spre deosebire de alte texte, aici trimiterea la **vis** se face explicit: strigătele fotografului și nemulțumirea acestuia că s-au „cocoțat prea sus (...) îi scoaseră și pe ceilalți din toropeală''. La sfârșit, ascensiunea mirilor este privită cu încântare de copilul „rezemat de vitrina cu sicrie'': „Se înălțau mereu, ținându-se de mână, ei singuri, și erau îmbrăcați frumos, și cerul era albastru'' (Ibidem, p. 28). Finalul este optimist: Erosul înalță, purifică, face oamenii mai frumoși și cerul mai albastru!, parcă ni se șoptește în subtext.

„Instantaneu al preadolescenței (N. Bârna, idem p. 67), proza „Porumbela'' aduce în prim plan un *personaj liminal* și viața trăită „pe bordura trotuarului''. Grupul de prieteni se joacă organizat, în cete tribale sau haiducești, târându-se prin iarbă și adunând castane, fiind în *așteptarea* unui personaj ciudat, poreclit Porumbela: „Îl așteptam de o oră și mai bine (...) și el întârzia'' (*Porumbela*, p. 30). Personaj pitoresc, prieten și totodată victimă a copiilor, acest *a-social, contemplativ* și *marginal* e, de fapt, „mesagerul tărâmului visării și fanteziei, reprezentantul acestuia în cenușiul cotidianului'' (N. Bârna). Prin intermediul fanteziei creatoare și al sensibilității poetice, realul este convertit în spațio-timpul magic al înserării, când acest personaj apare în frac și cu joben, trăgând după el un cărucior „ticsit de sifoane viu colorate în tot felul'' și care se transformau, sub ochii vrăjiți ai copiilor, în flori sau păsări (porumbei, cocoși, păuni). Aducând un plus de culoare banalului cenușiu caracterizat de *plictiseală*, acest mesager luminos îi sustrage pe copii din contingent: „Nu ne credeam ochilor și ne-am dus până afară din parc, pe trotuar'' (*Porumbela*, p. 34).

Motivul așteptării este cel mai bine aspectat în proza „Astronomie'' (numită de N. Bârna „cronica unei așteptări colective''), în care locatarii unui bloc asistă pe acoperișul-terasă al acestuia la răsăritul a trei sori: cel roșu obișnuit, unul galben mai mic și altul albastru.

În textul ,,Pește mort'', copilul-narator se află în preajma intrării la liceu. Ne aflăm în plin oniric, materializat sub forma unui pește mare, năzdrăvan, care dansează noaptea la fereastra camerei copilului.

Proza ,,Pentru un album'' ilustrează primele manifestări ale tinereții și ,,jocurile'' iubirii, al cărei mesager este ,,un Cupidon grotesc'' cu alură de ,,satir'' (N. Bârna, idem, p. 69): ,,Din tufișuri se ivi un bătrânel țopăind pe niște picioare scurte, strâmbe. Purta un surtuc jerpelit. O pălărie rotundă, de vânător, pe vârful capului'' (*Pentru un album*, p. 54). Ultimul fragment al textului este revelator pentru construcția scriiturii, deoarece, după cum remarca și criticul mai sus amintit, ,,conține prima manifestare **clară** a unei atitudini auctoriale hotărât **textualiste**'' : iluzia reprezentării este deconspirată ,,prin ieșirea ostentativă a autorului la rampă''. Într-o seară de toamnă, personajul-narator privește de pe o bancă în parc un cuplu de tineri care se joacă de-a cifrele și literele. În final, când se lasă întunericul, acesta intervine în ficțiune: ,,M-am ridicat, m-am dus către ei, am scos foarfeca și-am început să tai repede, dar cu grijă, în jurul lor. I-am decupat din peisaj cu tot cu bancă și puțin frunziș în spate. În loc a rămas o frunză de întuneric, înlăuntrul căreia n-am avut curaj să mă uit''.

În ultima proză din volum, ,,Echilibristică'', este exemplificat motivul artistului-acrobat, umblător pe sârmă. Mersul pe sârmă sau pe bordura trotuarului marchează **personajul liminal** prin excelență: aflat mereu pe prag, pendulând între două lumi, trăindu-și viața pe muchie de cuțit/sabie, simbolizează condiția existențială a artistului. Umblătorul pe sârmă, scriitorul inovator, original nu se fixează nicăieri, aduce mereu ceva nou, mereu în căutare de formule noi, se află într-o continuă mișcare. După ce-și performează acrobațiile în fața publicului adunat în piața orașului, fiind aplaudat pentru măiestria sa, el își continuă exercițiile periculoase, iar și iar, până când rămâne singur. Cerul își schimbă culoarea într-un ,,cenușiu lucios'', moment al ,,așteptărilor'' țepenegiene, al ,,înălțărilor'' finale: de sus se aud, precum o somație cerească, ,,trâmbițele Judecății din urmă'': ,,Trompete puternice răsunau din înalt, poruncitoare''. Dar tentativa de zbor îi va fi fatală: ,,Ridică brațele lungi și subțiri, se înălță pe vârfuri – cât era de înalt! - și sări. Trupul lui viguros și elastic țâșni mai întâi în sus, dar prea puțin, apoi se prăbuși vertiginos la pământ'' (*Echilibristică*, p. 120). Obsesia zborului, cu rol de laitmotiv, va fi reluată în toată opera țepenegiană.

Volumul ,,Frig'' (1967) nu mai este organizat pe vârste, ne avertizează N. Bârna la începutul capitolului ,,*Frig* sau *Căutându-l pe Godot*'' din studiul amintit, ci se centrează pe ,,*vârsta-fără-de-vârstă* a Omului în lume'' (p. 77). Prozele sunt grupate, asemenea volumelor de poezii, pe cicluri: *Frig*, *Specialistul*, *Dedesubt*, *Circul acela* și *Înscenare*.

Aici recursul la alegorie își atinge apogeul. Obsesia metafizică este mai clară și mai pregnantă decât în ,,prima lamă de ras''. Aflat în căutarea unei transcendențe care nu-i răspunde, eul creator se situează între ,,credință'' și ,,tăgadă'', asemenea psalmistului arghezian. Mersul pe muchie devine mai acut, relevând statutul de liminalitate al personajului-narator. De aici, eterna rătăcire, mersul spre nicăieri, care îl găsește călătorind singur într-un tramvai fără vatman, eterna pendulare, lipsa de fixare, lipsa unei ordini în viață, aflat mereu în **așteptare** a ceva anume.

Piesa ,,Cu tramvaiul'' ilustrează în chip strălucit onirismul. Motivul *așteptării* ne introduce în ,,miezul acțiunii'': ,,Așteptam de mai mult de un sfert de oră tramvaiul. Și, în sfârșit, iată-l!''. O călătorie banală cu tramvaiul se transformă într-o experiență fantastică. Poarta de intrare este explicită: ,,Apoi mă plictisii, închisei ochii și, (...), picoteam. Sau poate chiar adormisem'' (*Cu tramvaiul*, p. 19). Trezirea se face în spațiul ireal: este singurul călător într-un

tramvai fără taxatoare şi fără vatman. Motivul ,,acarului absent'' simbolizează lipsa ghidării în viaţă, lipsa divinităţii, lipsa unui rost existenţial superior.

Toposul lumii fantastice devine familiar, prin recurenţa lui şi în alte texte: îndepărtarea de oraş, de case, de străzi, ieşirea în plin câmp, lumina amurgului, cenuşiul cerului. Apar animale cu înfăţişări fabuloase: ,,De undeva din zare apăru un cal alb cu coama în flăcări. Păsările se repeziră asupra lui cu ciocuri puternice, încovoiate''. Alături de singurul călător din vagon, se mai află un purcel, unul din elementele recurente ale bestiarului ţepenegian, cu care naratorul se identifică.

Textul ,,Pe bordura trotuarului'' poate fi considerat o sinteză a întregii opere de început a autorului. Pătrunderea în spaţiul oniric se face prin amnezie: ,,Voiam să mă duc la un prieten când am plecat de acasă, dar pe drum, probabil, am uitat'' (*Pe bordura trotuarului*, p. 27). Zbuciumul personajului-narator care vrea să forţeze limitele transcendenţei este dat de realul cenuşiu resimţit dureros, dramatic. Atât trotuarul pe care merge, cât şi cerul sunt de culoare cenuşie. În speranţa că va putea capta o fărâmă de transcendenţă, personajul merge ,,pe bordura trotuarului'', aflat în pragul unui posibil zbor. De aceea, adoptă poziţia potrivită acestui demers: ,,cu genunchii puţin îndoiţi şi capul plecat''. Dar ascensiunea nu se produce, pentru că mâinile sale întinse sunt doar ,,nişte cioturi de aripi''. Mersul pe bordură are şi el nevoie de echilibru, dar este mai puţin periculos decât acela pe sârmă din ,,Echilibriticǎ''. Apar, de asemenea, motivul dublului (,,Apoi, ridicând ochii, am observat că cineva îmi imită gesturile'') şi tema sinuciderii; dar confruntarea cu un miliţian de sector înarmat cu baston de cauciuc îi deturnează planul şi-l condamnă să suporte mai departe împovărătoarea existenţă lipsită de orizont.

Mircea Martin vede în proza acestui volum ,,o atmosferă bacoviană interpretată în registru absurd''. Toposul acestui peisaj artificial este sumbru: ,,un burg, un târg abstract, aşezat într-un septentrion ceţos, cu soarele refuzat şi cerul cenuşiu ca asfaltul; case pitice şi egale, ziduri umede, felinare cu lumină murdară, pieţe pustii, copaci desfrunziţi, mucegai înflorind în ganguri'' (în studiul ,,Generaţie şi creaţie'', 1969, p. 141). Fauna este grotescă, populată cu şerpi sau guzgani enormi. Apar animale fabuloase: cai înaripaţi şi păsări multicolore. Eroul este generic: ,,o fantomă prizonieră în acest univers constituit ca o proiecţie a propriei spaime existenţiale''. Spre deosebire de eul bacovian, care trăieşte într-o agonie continuă, prizonier al unei lumi lipsite de sens, pentru care nu există alternativă compensatorie, ale cărui ,,aripi grele'' îl atrag mereu către pământ, eroul ţepenegian îşi creează totuşi un spaţiu compensatoriu, cel fantastic, oniric, din care, însă, va reveni întotdeauna la acelaşi real diform. Această stare de fapt îl determină să fie într-o continuă *aşteptare* şi *căutare* în acelaşi timp.

Ţepeneag este un adevărat ,,campion al aşteptării'', după cum se autointitulează, atât în operă, cât şi în viaţă, ,,aşteptând'' într-un mod activ, energic şi optimist reintegrarea sa deplină în literatura română.

BIBLIOGRAPHY

1. Nicolae Manolescu – art. *Ambiţia prozei*, în ,,Contemporanul'', nr. 2 (1057), 13.01.1967

2. Nicolae Bârna – *Ţepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1998

3. Mircea Martin – *Generaţie şi creaţie*, Editura Pentru Literatură, 1969

4. Dumitru Ţepeneag – vol. *Exerciţii*, Editura Pentru Literatură, 1966

vol. *Frig*, Editura Pentru Literatură, 1967

interviu acordat lui George Arion pentru revista ,,Flacăra", 1990
art. *Visul și poezia* în ,,Luceafărul'', nr. 14, 5 aprilie, 1969
dezbatere - *O modalitate artistică,* în ,,Amfiteatru'', noiembrie, 1968
În căutarea unei definiții, 1968
Caiete critice, 1996

IMAGINARY LIBRARIES IN CURRENT DYSTOPIAN SPACES

Mădălina Lefter
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: If the dystopias of the Twentieth century followed an epic model that became "classic", in which, among other defining elements of this kind of fictional discourse, the books were destroyed, completely missing or simply banned, those of the Information Age seem to change the pattern of the genre. In our current political fiction, books are not banned. In some cases, sacred texts hold power, in others, libraries do exist, but they prove themselves completely useless. We bring this topic to attention as a part of a wider study of the significance of the presence of libraries and of the librarians in fiction.

Keywords: dystopia, Information Age, libraries in fiction, political fiction

Premise şi ipoteză de lucru, corpus de lucrări, mijloace de investigare a subiectului, definții.

Urmărim în lucrarea de față destinul cărții și al bibliotecii, ca spații specifice ale memoriei literaturii și implicit ca purtători de mesaj în memoria culturală, în câteva proze distopice ale începutului Erei Informaționale. O lectură mai atentă a acestora evidențiază cel puțin o schimbare în pattern-ul acestei specii de roman, față de lucrările considerate *clasice* ale secolului XX. În ficţiunile recente, cărțile nu sunt nepărat interzise, nu sunt obligatoriu distruse, scriitorii par a-și diminua tendințele biblioclaste, dar asta nu înseamnă că destinul lor este unul fast. Reprezentările bibliotecilor, cărților, mărci ale culturii autentice fie coexistă unui declin al civilizației, apar ca exilate, irelevante, incumbă o memorie obsoletă, fie sunt pur și simplu înlocuite de alte forme de cunoaștere, și apar ca obiecte de decor.

O distopie e inabordabilă analitic în lipsa înțelegerii cadrului socio-cultural pe care, de obicei, această specie literară îl reclamă. De aceea, vom aduce în atenție și câteva lucrări care încearcă să prezinte schimbările în starea de spirit a societății noastre în ultimul veac, de la Oswald Spengler, la Marchall McLuhan și până la Michel Onfray. În ceea ce privește literatura, ne vom limita la câteva observații privind rolul reprezentărilor cărților în două lucrări apărute în ultimul două deceniu: în romanul „Supunere” de Michel Houellebecq (2015) și în volumul de povestiri „Ultimele zile ale Occidentului” de Matei Vișniec (2019).

În ceea ce privește analiza, considerăm că observarea epicului și descifrarea mesajelor purtate de cărțile și bibliotecile imaginare prezente în aceste lucrări pot demonstra această schimbare a discursului cărții în memoria literaturii. Vom obține o concluzie în acest sens, numai după o analiză comparativă a modelului distopiei clasice, de secol XX, sau mai bine-zis, al *Epocii Electrificate,* cu structura-program pe care o putem schița astăzi, la începutul Erei Informaționale.

O hermeneutică a acestor spații predilecte memoriei literare curente este mai aproape de adevărul simplu, cel care, în primă instanță, oferă distopiei și șansa de a ajunge rapid la publicul larg. De fapt, această specie de roman micșorează distanțele despre care vorbește Toma Pavel în analiza *Lumilor Ficționale.* Sprijinindu-se pe elementele oferite de realitate, pe

ideile vehiculate cu ușurință în spațiul public, pe emoțiile normale ale individului în fața amenințărilor sociale, imaginarul distopiei face ca distanța ficțională să se reducă la simpla diferență[1], iar acestă specie a romanului a știut să mențină la minimum diferența de realitate.

Lumea filologică încă nu se poate hotărâ asupra unei singure definiții date conceptului *utopiei*, vechi încă de la textele platoniciene, nici măcar la cinci veacuri distanță de cel care i-a dăruit numele, Thomas Morus. Cu atât mai puțin primește derivatul său, *distopia*, din ceea ce ar trebui să fie o accepțiune clară. Este prezentată mai degrabă prin antonimie cu *utopia*, care s-ar referi la o societate ideală, sau în orice caz, la una mai bună decât cea în care trăim, dacă acesta nu ar putea fi totuși contrară ideilor de bine în alte culturi. În consecință, *distopia* descrie, potrivit lui Mircea Opriță, „societăți ipotetice, conținând imaginile unor lumi, prin definiție, mai rele decât cea contemporană autorului. De regulă aceste societăți evoluate negativ se plasează în viitor și, prin exagerarea unora dintre tendințele inacceptabile ale prezentului, spiritul utopic avertizează, în speranța unei schimbări (...)”[2].

Înţelegem, aşadar, că e o specie de roman programatică, puternic ataşată ideologiilor, cu menirea de a descrie cu stridenţă tendinţele societale ale autorului. Însă experienţa intepretărilor actuale ale distopiilor veacului trecut, arată că percepţia acestui tip de ficţiune depinde de timpul şi de referinţele sociale ale cititorului. Cu alte cuvinte, distopia are relevanţă ca ficţiune cu funcţie reparatorie social, doar în măsura în care cititorul îi poate traduce semnificaţiile în termenii de referinţă ai epocii sale. Recunoaştem distopia, când lumea ei ficţională seamănă cu realitatea noastră şi se dezvoltă, reflectându-ne în mod exagerat anxietăţile socio-culturale. Însă nici această definiţie nu exclude posibilitatea ca o lume înspăimântătoare pentru unii să nu apară ca ideală pentru alţii.

Natura dihotomică a conceptului *utopie/distopie* îl îndreptățește pe criticul Bogdan Creţu să prefere mai degrabă termenii *antiutopie* sau *utopie negativă*, considerând că această specie de discurs ficțional reprezintă, de fapt, actul final al utopiei. „Antiutopia este o utopie dusă până la capăt (...). Utopia negativă arată unde conduce persistarea în rigiditate a utopiei neliterare, raţionaliste. Ea nu reprezintă decât epilogul lumii ideale a celei dintâi. Întregul coşmar al cunoscutelor distopii este cuprins, vizibil, în mecanismul universului utopic.”[3]

În cele ce urmează vom sintetiza anxietățile secolului XX din care s-au născut distopiile clasice, vom enumera elementele care descriu modelul acestei specii de ficțiuni, pentru a vedea în ce măsură diferă de structura program a celor pe care le vom analiza. Abia în consecință vom putea determina rolul reprezentărilor cărților, bibliotecilor și bibliotecarilor în in distopiile Erei Informaționale.

De ce ard cărțile în cărți? Temerile secolului XX și biblioclastia în patternul clasic al distopiei de sec. XX

De-a lungul secolelor, dispariția unor biblioteci importante pentru diverse culturi s-a identificat cu momente-cheie în istorie. Distrugerea sau interzicerea cărţilor au fost asimilate la nivelul memoriei colective drept catastrofe, căpătând valoarea simbolică a pierderii rădăcinilor, a rupturii de memoria înaintaşilor, a morţii raţiunii. Transfigurarea realității, din istorie faptică în valoare arhetipală, are loc în diferite contexte ale violenței iar (re)amintirea sfârșitului tragic,

[1] PAVEL, Toma. *Lumi ficționale*; trad. Maria Mociorniță, pref.: Paul Cornea. Bucureşti: Biblioteca Pentru Toți, 1992, 146.
[2] OPRIȚĂ, Mircea. *Discursul utopic*: momente şi repere. Bucureşti: Cartea Românească, 2000, p. 213.
[3] CREȚU, Bogdan. *Utopia negativă în literatura română*. Bucureşti: Cartea Românească, 2008, p. 26.

brutal, stimulată de factori din prezentul autorului, este cea care asigură portanța mitului bibliotecii în memoria culturală occidentală.

Temerile secolului XX, în special cea legată de dezvoltarea incontrolabilă a tehnologiei, este exprimată într-o lucrare cult a lui Oswald Spengler*, Declinul Occidentului* (1918-1922)**.** La vremea la care intelectualitatea românească interbelică privea cu speranță și entuziasm la cultura și ofertele educaționale ale Vestului, filozoful german își sintetiza ideile referitoare la sfârșitul acestei lumi, consecință firească a ciclicității civilizațiilor. Argumentele formulate de Spengler se refereau la efectele mecanizării excesive, în detrimentul manualității naturale, la dezvoltarea incontrolabilă a presei și la exploatarea nelimitată a resurselor planetei. „(...) faptul că gândirea umană descătușată nu-și mai poate înțelege propriile consecințe face parte din tragismul acestui timp. (...) Mecanizarea lumii a intrat într-un stadiu de supraîncordare periculoasă. Imaginea pământului, cu plantele, animalele și oamenii lui s-a modificat. În câteva decenii au dispărut cele mai multe păduri mari, fiind transformate în hârtie și generând astfel modificări ale climei care amenință agricultura unor întregi populații..”[4], avertiza filozoful și istoricul german în 1931.

Apariția corporațiilor și culturii organizaționale care aveau în vedere, practic, eficientizarea muncii în prelucrarea resurselor, în detrimentul dezvoltării individuale, îl fac pe Spengler să chestioneze dur societatea occidentală: „Care este opusul sufletului unui leu? Sufletul unei vaci. Erbivorele înlocuiesc sufletul puternic și singular prin numărul lor mare, prin turmă, simțirea comună și activitatea în masă. Dar cu cât ai mai puțină nevoie de ceilalți, cu atât ești mai puternic. Un animal de pradă este dușmanul tuturor (...). Poate cultura faustică vest-europeană nu este ultima, însă cu siguranță ea este cea mai măreață și mai plină de pasiune dintre toate, iar prin contradicția ei interioară dintre o spiritualitate complexă și o profundă sfâșiere sufletească este și cea mai tragică. ”, apreciază Oswald Spengler[5]**.**

Așa cum arătam într-o analiză dedicată distopiilor secolului XX *sfâșierea sufletească* are legătură cu teama pierderii rădăcinilor, a legăturilor cu trecutul natural, cu adevăratul *liberalism.* Aceasta accentuează în literatură sentimentul singurătății individuale și lasă loc discursurilor despre sfârșitul lumii raționale sau despre un prezent lipsit de scopuri. Așa cum sfârșitul Evului Mediu cavaleresc este redat extrordinar în opera lui Cervantes, *Don Quijote*, căruia apropiații îi ard cărțile *aducătoare de nenorociri în mințile oamenilor* și îi zidesc spațiul bibliotecii bravului hidalgo, distopiile reflectă reacția scriitorilor la schimbările industriale și tehnologice epocale, care dau tonul unor alte filozofii și stiluri de viață.”[6] Tranfigurarea realității, din istorie faptică în imagine cu valoare arhetipală, are loc în contexte ale violenței iar (re)amintirea sfârșitului tragic, brutal, stimulată cultural dar și de factori din prezentul autorului, este cea care asigură portanța mitului bibliotecii în memoria culturală occidentală.

O privire atentă aspra lumilor descrise în distopiile veacului trecut dezvăluie un model societal, definit prin câteva elemente constante și care au asigurat succesul acestei specii de discurs în cultura pop:

---

[4] SPENGLER, Oswald (1931). Omul și tehnica: contribuție la o filozofie a vieții. Oradea: Editura Aion, 1996, p. 81.
[5] Ibidem, p 27,67.
[6] LEFTER, Mădălina. *Biblioclastia în literatură: dimensiuni premonitorii în romanele distopice ale secolului XX*. Articol aflat în publicare, în volumul Simpozionului național cu participare internațională, organizat de Biblioteca Universității din Suceava, în iulie 2021- „Contribuția bibliotecii la afirmarea diversității culturale în spațiul românesc”, cu tema „Noi modalități de prelucrare și transmitere a informației în instituțiile de educație și cultură”.

a. În general, distopiile evocă lumi plasate în medii urbane, în spații închise între frontiere de netrecut.

b. Narațiunile sunt plasate într-un viitor postapocaliptic, postpandemic sau postcalamitar;

c. descriu societăți guvernate de regimuri totalitare. Indivizii se supun, de obicei, controlului absolut al vieții sociale și private, selecțiilor artificiale, sunt programați social, economic, profesional și, mai ales, psihologic.

d. Controlul este deținut de o elită minoritară, pentru care lumea în care trăiește este cea mai bună dintre lumile posibile.

e. De obicei, elitele nu sunt minorități intelectuale, ci *reușite* ale selecției genetice artificiale sau fruntași ai autorității centrale.

f. Anularea gândirii individuale are loc prin interzicerea sau distrugerea totală cărților, accesul la adevărul istoric este anulat, iar memoria colectivă este înlocuită programatic de elementele necesare supraviețuirii unei anumite ideologii.

g. Un individ *altfel* se remarcă printr-o atitudine contrară regulilor și devine personaj principal, de obicei, prins în încercarea de a evada din sistemul concentraționar . Contactul cu mesajul cărților, cu memoria interzisă trezește curiozitate, apoi speranță, pentru ca apoi să cheme la schimbare sau să încerce evadarea din sistem.

Acestea ar fi componentele structurii-program a distopiilor clasice, ale secolului XX. Ne referim aici la cele semnate de Aldous Huxley, de George Orwell și Ray Bradbury.

În „Minunata lume nouă" a lui Huxley, copiilor, născuți și educați în crescătorii, li se inoculează artificial teama de cărți. O Biblie și niște cărți ale lui Shakespeare sunt ascunse în biblioteca lui Mustafa Mond, reprezentant al autorității, așadar, sunt inaccesibile maselor drogate de pastile, menite a înlătura tristețea oricărui gând, obligate să cunoască o singura carte, cea a liderului absolut, Ford.

În lumea lui Orwell, domnește ubicuu Big Brother, iar cărțile nu mai există. Un arhivar este însărcinat cu înlocuirea memoriei umanității, în funcție de nevoile de moment ale autorității. Să ne amintim sloganurile: *Războiul este pace, libertatea e sclavie, ignoranța este putere.* O iubire stranie și tot unui text shakesprearrian îl trezesc, dar îi aduc și condamnarea. Oceania lui Orwell rămâne o lume fără șansă, spre deosebire societatea americană imaginată de Ray Bradbury, din „Fahrenheit 451", anti-intelectuală și bibliofobă, căreia autorul îi acordă o șansă prin mijlocirea memoriei individuale.

Succesul enorm al acestor producții literare s-a datorat, probabil și caracterului premonitoriu pe care l-au avut anumite situații imaginare la acel moment. Lumea de astăzi, de pildă, consideră că Orwell l-a inventat pe Big Brother, fără să poată imagina cu adevărat ceea vor înseamna rețelele de socializare și controlul Big Data. În plus, în limbajul comun a intrat eticheta de *orwellian* oricărui regim totalitar sau *kafkian*, oricărui sistem birocratic, complicat până la absurd. Cenzura cărților, distrugerea lor asigură ficțiunea distopică de condiția esențială a anulării gândirii individuale, de înlăturarea oricărei forme de revoltă, de ștergerea memoriei unei ființe cu destin personal.

Nici în deceniile următoare teama de tehnologie nu a sfârșit. Ba chiar s-a adâncit către finalul său. Filozoful canadian Marshall McLuhan, poate că cel mai optimist susținător și critic al mijloacelor moderne de comunicare încerca în 1964 să explice că tehnologia este o extensie a corpului uman și că lumea s-a transformat într-un *sat global*, grație electrificării și, implicit,

apariției telefonului, radioului, televiziunii. Spațiul, timpul sunt anulate, consideră profesorul american, și tocmai aceasta a făcut ca mecanismele de gândire umană să schimbe totul. „Aspirațiile vremurilor noastre către plenitudine, empatie și profunzime a conștiinței sunt o consecință naturală a tehnologiei electrice”[7], avertizând, că tocmai acestor schimbări vom datora și *implozia Occidentului*. Sigur, McLuhan a sfârșit chiar în 1980. Nu a apucat să-și vadă și să-și explice *satul global* în Era Informațională.

De ce nu mai ard cărțile din cărți? Anxietăți ale Erei Informaționale și biblioteci imaginare în căutarea relevanței.

Un click distanță desparte astăzi cetățeanul de orice element al *satului global* al lui McLuhan. Niciuna dintre anxietățile secolului XX, referitoare la tehnologii, la resurse, la climă, la războaie atomice și sfâșitul civilizației nu s-a vindecat. Războaie deja sunt. Un fel *Aleph* borgesian desfășoară astăzi o realitate digitală paralelă cu cea fizică a individului, cu diferența că lumea virtuală este în continuă expansiune, iar cea concretă pare a-și restrânge dimensiunile până la cei câțiva centimentri dintre ochi și un ecran. Inexplicabilul *Aleph* despre care vorbea distinsul profesor Toma Pavel în ale sale *Lumi ficționale* (1989) este astăzi numele program de înregistrare bibliografică pe care îl stăpânesc foarte bine bibliotecarii. In fine, *timpul* pare a fi mai permisiv în ceea ce privește numărul acțiunilor noastre per unitate, dar natura experiențială a faptelor, în realitate, se diminuează.

„Ce se întâmplă cu Occidentul? A intrat el în faza finală a declinului? Moare civilizaţia occidentală? Va fi Europa Occidentală islamizată, africanizată, ocupată de milioane de migranţi veniţi din Africa şi din Asia? Asistăm la dispariţia omului alb? Se va produce o gigantică operaţiune de înlocuire în Europa a populaţiei albe, de tradiţie creştină, cu o altă populaţie, africană şi arabo-musulmană, purtătoare de tradiţie islamică? Suntem, pe continentul european, martorii unei catastrofe comparabile cu prăbuşirea Imperiului Roman? Se produce sub ochii noştri extincţia valorilor occidentale, amuţirea vocii morale a Occidentului şi ieşirea din istorie?”8 Sunt numai câteva dintre întrebările pe care scriitorul, jurnalistul, poetul și dramaturgul român Matei Vișniec, aselenizat Franței, le adresează cititorului său, în lucrarea „Ultimele zile ale Occidentului” (2018). În lucrarea sa, Vișniec român face referire și la o serie de gânditori contemporani, prezențe foarte active, de-altfel în spațiul public, precum Michel Onfray, Francis Fukuyama sau Michel Houellebecq, care avertizează societatea cu privire la sfârșitul culturii occidentale și chiar al istoriei, continuând fervent demonstrațiile lui Spengler de acum 100 de ani.

Există întotdeauna circumstanțe în căderea unei civilizații, dar niciodată un singur motiv clar, avea să explice Michel Onfray, într-o lucrare care a agitat spiritele europene la momentul apariției, în 2017, *Decădere. Viața și moartea iudeo-creștinismului*. Așa cum crizele culturale, religioase, coruptia și luxul exacerbate, clima, crizele economice, politicile fiscale precare, diminuarea spiritului patriotic și militar, divizările politice și teritoriale au dus la căderea Imperiului Roman[9], la fel, slăbirea până la dispersie și dispariție a iudeo-creștinismului, pe care s-a clădit cultura occidentală va fi fatală lumii pe care o cunoaștem, consideră controvesatul profesor și filozof francez. Onfray adaugă că „puterea unei civilizații se îmbină întotdeauna cu puterea religiei care o legitimează. Când religia se află într-o fază ascendentă, civilizația e la

[7] McLUHAN, Marshall. *Să înțelegem media: extensiile omului*. București: Curtea veche, 2011. P. 20-21.
[8] VIȘNIEC, Matei. *Ultimele zile ale Occidentului*. Iași: Polirom, 2018. P. 5.
[9] ONFRAY, Michel. Decădere. Viața și moartea iudeo-creștinismului; trad. Iulia Mateiu și Anca Rus; note de Iulia Mateiu. Cluj-Napoca: Editura A.S.C.R., 2018. P 27.

fel, câmd ea se află într-o fază descendentă, civilizația decade, când religia moare, civilizația sfârșește odată cu ea. Ateul din mine nu se simte jignit, nici nu se bucură: eu constat precum ar face un doctor în cazul unei descuamări sau al unei fracturi, al unui infarct sau al unui cancer. Civilizația iudeo-creștină europeană se află în faza terminală.[10]"

La rândul său, scriitorul și filozoful francez Michel Houellebecq își exprimă aceleași temeri legate de sfârșitul lumii pe care o cunoaștem. O face însă în termenii unei resemnări pe care o vom recunoaște foarte clar în romanul *Supunere* apărut în 2015, și are legătură cu pierderea identității culturale europene, în contextul unei eventuale dictaturi religioase. Romanul valorifică clișeele culturale, în special cele din domeniul educației universitare, comentând cu ironie subiectele cercetărilor doctorale din aceiași scriitori, aceleași probleme lingvistice, dar și devenirea în cariera didactică. Totul are loc pe fondul unui eminent război civil între autohtonii europeni și imigranții musulmani, bine reprezentați politic într-o Franță a anului 2017. Protagonistul romanului său este un profesor de literatură la prestigioasa universitate Sorbona, cu un doctorat în opera lui Karl Huysmans. Practic, întregul parcurs al intelectualului prins în tranziția către o societate totalitară are loc într-un permanent dialog cu biobibliografia acestui scriitor al secolului al XIX-lea, a cărui operă revendică, de-altfel, și primele mărturii literare ale declinului occidental, lăsate în minunatul text al romanului său, *În răspăr* din 1884. În societatea amenințată de vălul islamic, universitarilor Sobonei nu li se interzice accesul la cărți, nimeni nu distruge neapărat istoria. Dar, pentru a-și continua cariera didactică sau pentru a fi acceptați în societatea academică, condiția profesorilor nu este să renunțe la cărți, ci convertirea la Islam. Nu distrugerea memoriei pare atât de importantă, ci îmbrățișarea unei noi realități. E o lume în care, „pradă disperării, tot ce le rămăsese oamenilor era lectura."[11] Noul sistem opresiv în esență nu impune eradicarea lecturii, nu distruge cărți, ci mizează pe faptul că noile condiții ale existenței vor face în final ca vechea memorie să devină obsoletă. Aceasta înseamnă *supunerea*. Idee tulburătoare și simplă în același timp: punctul de vârf al fericirii omenești se află în supunerea absolută: așa cum femeia este total supusă barbatului ei, așa omul este supus lui Dumnezeu, în accepțiunea Islamului[12].

„Ultimele zile ale Occidentului" de Matei Vișniec include nouă fabule filozofice, sau *povestiri dilematice*, cum le numește autorul, altele distopice și patru proze memorialistice, în care Matei Vișniec transpune literar dilemele și amărăciunile veacului nostru, suspiciunile legate de modul în care societatea reușește să răspundă amenințărilor ideologice, climatice și identitare. Mărturisile din finalul lucrării explică în bună măsură și temerile personale, cele pe care omul Matei Vișniec le-a cuibărit în sufletul său încă din copilăria la Rădăuți și până la maturitate.

Lumea descrisă de autorul român, foarte bun cunoscător al civilizației occidentale, pare o vedere de sus a Vestului, de la războiaele mitice europene, trecând prin încărcatele construcții și dantelării ale culturii renascentiste, la supermarketul global, arhiplin și străzile urbane pline de reclame și pubele, într-o succesiune impresionantă de imagini, simboluri, gesturi semnificative pentru umanitate. Foarte puternic vizual este acest volum al lui Matei Vișniec, în care nervul dramaturgului Vișniec răzbate narațiunea reflexivă, încărcată de dileme, referințe culturale și reflecții personale.

Cu toate acestea, autorul recunoaște că temele principale ale prezentului, fenomenul imigrației, dilemele identitare în contextul globalizării nu pot fi înțelese pe deplin de

[10] Ibidem, p. 17.
[11] HOUELLEBECQ, Michel. *Supunere*. București: Humanitas Fiction, 2015. P. 11.
[12] Ibidem, p. 256.

contemporaneitate. O spune tocmai jurnalistul Matei Vișniec, căruia experiența de peste 30 de ani la Radio France International i-a permis o cunoaștere realistă a timpului său istoric.

Povestirea eponimă a volumului din 2019 are în centru pe Adam Zamoyschi, un pensionar de origine poloneză, naturalizat Franței, fost portar la sediul vechi al bibliotecii, dar și cititor pasionat, care visase să scrie o mare operă critică. Omul este ademenit într-un misteros tur ghidat prin Biblioteca Națională a Franței. Impresionat de noul sediu al acesteia, în descrierea căreia autorul își păstrează condeiul realist al unui reporter aflat la fața locului, personajul intră, fără știrea cititorului, într-o zonă a fantasticului, într-o manieră asemănătoare personajelor eliadești și bogesiene. Și în lumea lui Matei Vișniec, realitatea pare a uita niște breșe deschise anume călătoriilor în afara timpului istoric. Lumea fantastică apare și aici ca realitate paralelă prezentului, este guvernată de legi proprii, nu și de voința individului.

Totul începe într-u Paris cosmopolit, brutal, isteric și poluat, în care Biblioteca Națională a Franței îi apare fostului portar „autoritară și misterioasă."[13] Turnurile Bibliotecii Naționale a Franței îi par bătrânului Adam pilonii imaginari ai unei piramide a lui Keops inversate, având baza la exterior și vârful îndreptat spre centrul pământului, edificiu față de care manifestă o admirație cumva reținută. „Un fel de iluzie a gigantismului emana din geometria treptelor, precum și o undă de mister, o promisiune ezoterică"[14], remarcă personajul, mirat și de oaze întemnițate de vegetație, arbuștii înarcerați în structuri din sticlă și metal, ale căror semnificații îi par a ține exclusiv de design, nu de participarea efectivă la viața pe Terra.

Opțiunea de a intra în Turnul Timpului îi prilejuiește lui Adam Zamoyschi o aventură infernală prin memoria culturală a unui Occident, de imaginea căruia cititorul nu poate scăpa curând după finalul povestirii. Lectorul cu greu poate decide dacă se află într-un infern dantesc sau într-un paradis borgesian. Un sistem organizatoric distopic de tip Big Brother face din Adam un prizonier, în care timpul evolutiv, istoric este blocat. Ființa devine obiect de studiu al unei forțe pe care nici nu o poate bănui, iar încercările la care este supusă au legătură cu memoria individuală și cea a lumii în care își desfășoară existența.

Experiența personajului are loc într-un cabinet individual de lectură, închis ermetic, și care se dovedește un labirint infinit, construit din cărți. Este interesant că Matei Vișniec pare a se delimita de sensul tradițional al labiritului, anume, acela de „călătorie inițiatică", pe care orice personaj cu pretențiile devenirii o urmează. Și Adam caută ieșirea din labirint, însă drumul său nu dezvăluie o lecție morală, o rezolvare spirituală, o victorie sau vreo înfrângere a unui Minotaur al conștiinței. Este o pierdere în infinit, adică în măruntaiele unei biblioteci începute odată cu mușcătura Evei din mărul originar[15] și care, în final, anunță moartea lui Adam. „De fapt, tot acel munte de cărți ieșise din mărul mușcat de Eva, cunoașterea era blestemul etern căzut pe capul omului".[16]

Capcana piramidei inversate, pe care o denunță cu disperare pensionarul captiv, este construită din propriile lecturi, din tomurile citite dar parcă nedeslușite ale existenței sale pământești, din frici și frustrări individuale. Toate acestea alcătuiesc o lume infernală, interconectată cu cea vegetală și cea a necuvântătoarelor, cu broaște, lipitori, muște și murdărie, lipite pe un geam, dincolo de care, la începuturi, a existat un paradis verde, un ecosistem autotrof, conservat pentru desfătarea, relaxarea utilizatorului de bibliotecă.

[13] Ibidem, p. 101.
[14] Ibidem, p. 104.
[15] Ibidem, p. 118.
[16] Idem.

Personajul lui Vișniec, un Adam biblic ajuns la senectute, reface în sens invers întreaga călătorie a devenirii umanității. Inaintarea greoaie, săpăturile în ziduri de cărți, printre volumele care, parcă după o proorocire borgesiană, ajung să se repete după reguli de neînțeles, oferă cititorului indiciile unui itinerar inversat, ale unui mers spre înapoi, cu mici popasuri, în scobiturile alveolare ale reflecției și amintirii prin lectură.

Cărțile pe care le (re)întâlnește Adam pot constitui o bibliografie interesantă pentru studiul creșterii și descreșterii culturale a Occidentului, a metamorfozelor culturale, ciclice pe care discursul autorului le are în vedere. În startificarea zidurilor de cărți, ca în șirurile de inele concentrice care, în secțiunea trunchiului, stabilesc vârsta arborilor, Adam îi va găsi în primele rânduri tocmai pe filozofii și sociologii care au previzionat sfârșitul civilizației occidentale și au descigrat sensul transmiterii mesajului culturii în secolele XXI și XX. Începe cu Michel Onfray și Régis Debray pentru a ajunge la Camus, la Sartre, la Michel Foucault și Pascal Bruckner, apoi la Spengler, Cioran și Freud. Foarte aproape de ei, biblioteca minții lui Adam îi ordonează pe scriitorii care s-au hrănit și au valorificat literar teoriile sfârșitului occidental, precum Bradburry, Orwell, Soljenițîn și contemporanul Houellebecq. E publicistica ultimului veac și jumătate, plină de obsesii care rostogolesc în mintea cititorilor scenarii literare anticipative, variațiuni artistice ale aceleiași teme a declinului culturii occidentale.

Câteva concluzii

Toate temerile primelor decenii ale secolului XX îmbrăcau scenarii artistice eminamente literare, fie că ne referim la genul științifico-fantastic sau la specia de roman distopic, cu mesaj puternic, ușor penetrant în cultura pop. Dacă atunci însă, vorbeam mai cu seamă despre romanul distopic, astăzi vedem conceptul utopiei negative ca sursă importantă și pentru cinematografie, benzile desenate, compoziții plastice, iar abordările critice sunt interdisciplinare, îmbogățind aria paradigmatică a filozofiei artei.

Cercetarea de față arată că, desigur, literatura continuă a dovedi un atașament puternic față de noile provocări gândirii, colportând întrebările legate de schimbările climatice, de migrație, de lumea digitală, de ideologiile politice și religioase, de temerile și contradicțiile ființei umane, precum și de cele mai năstrușnice teorii ale conspirației. Toate aceste elemente leagă și dezvoltă heterotrof distopia ca una dintre expresiile artistice ale realității, în cultura pop. Ea naște în fiecare zi lumi posibile, alternative, dintr-o predictibilitate tot mai redusă a viitorului personal și colectiv, trăsătură specifică a epocii noastre.

Patternul distopiei prezintă însă modificări în raportarea autorilor la conceptul de memorie culturală. În reprezentările literare luate în discuție, cărțile nu mai deranjează. Ele pur și simplu nu contează.

Reprezentările literare ale *bibliotecii distruse* sunt învestite de anumiți scriitori ai secolului XX cu roluri premonitorii asupra viitorului întregii omeniri și au îmbogățit epic și stilistic romanul, ca gen literar, și distopia, în mod particular, ca specie a sa. Cele întâlnite în romanele primelor decenii Erei Informaționale emană căutarea menirii lor, descoperirea unei relevanțe.

Memoria umanității stocată de sistemele electronice și digitale nu își are încă garanția supraviețuirii, iar cea adăpostită în patrimoniul de hârtie devine irelevantă generațiilor supuse mai multor anxietăți, nn doar celor legate de pierderea identității culturale.

Putem spune că apelul la semnificația cărții a îmbogățit tematic și epic nu doar literatura modernă, ci și pe cea contemporană, iar această specie de roman, distopia, încă simte din plin aceste benefice. Atitudinile scriitorilor față de moștenirea culturală a prilejuiește în continuare

încondeierea unor povestiri marcate de diversitate, dar și de un respect comun și îngrijorare față de destinul cărții.

Schimbările politice, fenomenul migrației de la Est la Vest, crizele identitare au dus la transformări în abordarea securității colective și individuale și devin scenarii familiare literaturii. Cartea nu mai apare pe *lista amenințărilor culturale,* ci detașarea de ea, cauzată de tehnologie și de provocările existențiale pe care noile media o impun umanității.

Este evident că discursul distopic actual a cuprins și Era Informațională, despre care vorbim odată cu răspândirea Internetului. Aceasta liberalizat accesul la cunoaștere, dar, paradoxal, a diminuat comunicarea reală între oameni. Tehnologia a schimbat coordonatele esențiale ale desfășurării existenței: *timpul, spațiul, memoria*, și, implicit, modul în care individul, cititorul, autorul și toate domeniile vieții lor se raportează la acestea. *Spațiul virtual*, fără delimitări fizice concrete, a devenit o lume alternativă posibilă, o realitate pe care nu o mai putem ignora și căreia nu ne mai putem sustrage. Sunt pulsiuni pe care le întâlnim în această specie a discusului distopic.

Discuții posibile

Un moment distopic emoționat este de luat în discuție în romanul „Insula cărților" de George Arion (2014). Realitatea postdecembristă a bibliotecilor românești și destinul cărții în societatea noastră sunt memorabil descrise în paginile acestui *policier altfel*. Imaginea unei bătăi festive cu cărți într-o piață publică din București ar putea rămâne emblematică pentru distopia românească.

Afirmația își găseste însă argumente și în multe alte lecturi, pe care nu le-am sintetizat în articolul de față: „Darul lui Jonas", de Lois Lowry (1992), în care teama de ingineria genetică dă naștere unei lumi în care memoria nu poate supraviețui decât experiențial. Spaima tehnologizării excesive va trimite o întreagă bibliotecă „La capătul lumii și în Țara Aspră a Minunilor" (1985), grație lui Haruki Murakami. Neliniștile secolului XXI, legate de fenomenul migrației și de pierdere a identității hrănesc și materialul narativ din romanul „2084" de Boulem Sansal (2016). În literatura pentru copii, un reper ar putea fi romanul „Harun și Marea de Povești" al lui Salman Rushdie, în care sursa celor mai frumoase și colorate gânduri și cuvinte care au trecut prin mintea omului sunt în primejdie.

Un foarte frumos moment de speranță pentru destinul cărților în literatură vom găsi și în piesa de teatru „Să dăruim ferestre" de Matei Vișniec, poate singulară pe fondul acestui peisaj literar sumbru.

De urmărit pentru lumea filologică ar trebui să fie lupta împotriva discriminării de orice fel, care poate duce la reparații firești ale societății, dar și la situații de cenzură, care frizează absurdul, precum schimbarea titlurilor unor lucrări literare considerate clasice, dar *incorecte politic*.

În căutarea propriei relevanțe, bibliotecile oferă spații de socializare mai largi decât cele rezervate lecturii. Devin mai degrabă centre de asistență socială decât instituții culturale, deși omit că nu se află în competiție cu Internetul, ci într-o relație de complementaritate. [17]

Orice discuție legată de utopii sau distopii trimite la o interogare prezentului, la o analiză socială, politică și culturală a realității. Scopul lor, esențialmente programatic, trebuie să

[17] LEFTER, Mădălina (2019). The National Library of Romania in the Service of Communities: A Qualitative Analysis to Identify the Needs of the Users in the Free Reading Spaces. *Revista Română De Biblioteconomie și Știința Informării = Romanian Journal of Library and Information Science*, *15*(3-4), 75–89. https://doi.org/10.26660/rrbsi.2019.15.34.75.

fie unul reparator. Efectul puternic emoționant al distopiei asupra cititorului nu rămâne la nivelul unui katharsis tămăduitor. Sfârșitul lecturii și depășirea mirării trebuie să fie urmate de o schimbare în percepția și atitudinea cititorului față de societate și, în mod fericit, să îl trimită măcar la o analiză a ei.

BIBLIOGRAPHY

CREȚU, Bogdan. *Utopia negativă în literatura română*. Bucureşti: Cartea Românească, 2008, 275 p.

HOUELLEBECQ, Michel. Supunere. București: Humanitas Fiction, 2015. 294 p.

McLUHAN, Marshall. *Să înțelegem media: extensiile omului*. București: Curtea veche, 2011, 486 p.

LEFTER, Mădălina. *Biblioclastia în literatură: dimensiuni premonitorii în romanele distopice ale secolului XX*. Articol aflat în publicare, în volumul Simpozionului național cu participare internațională, organizat de Biblioteca Universității din Suceava, în iulie 2021- „Contribuția bibliotecii la afirmarea diversității culturale în spațiul românesc", cu tema „Noi modalități de prelucrare și transmitere a informației în instituțiile de educație și cultură".

LEFTER, Mădălina (2019). The National Library of Romania in the Service of Communities: A Qualitative Analysis to Identify the Needs of the Users in the Free Reading Spaces. *Revista Română De Biblioteconomie și Știința Informării = Romanian Journal of Library and Information Science, 15*(3-4), 75–89. https://doi.org/10.26660/rrbsi.2019.15.34.75.

ONFRAY, Michel. Decădere. Viața și moartea iudeo-creștinismului; trad. Iulia Mateiu și Anca Rus; note de Iulia Mateiu. Cluj-Napoca: Editura A.S.C.R., 2018. 579 p.

OPRIȚĂ, Mircea. *Discursul utopic*: momente și repere. București: Cartea Românească, 2000, 307 p.

PAVEL, Toma. *Lumi ficționale*; trad. Maria Mociorniță, pref.: Paul Cornea. București: Biblioteca Pentru Toți, 1992, 298 p.

SPENGLER, Oswald (1931). Omul și tehnica: contribuție la o filozofie a vieții. Oradea: Editura Aion, 1996, 91 p.

VIȘNIEC, Matei. *Ultimele zile ale Occidentului*. Iași: Polirom, 2018.

AESTHETICS VS IDEOLOGY IN THE SUBSERVIENT LITERATURE OF IOANA POSTELNICU

Maria Ionela Negoescu-Şupeală
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The subservient literature of Ioana Postelnicu, especially the novel Poenari Forest would be the least aesthetic work.This would be followed by The city of wonders, Şerfi. Six stories for good children and less good ones and The Adolescents. This period in which the writers actually had to follow the Soviet model gave Ioana Postelnicu the feeling, as she confessed, that the limitations and constraints that stifled her creative power made her feel lost. The detachment of Ioana Postelnicu from the sphere of ideology was not made too easily if we take as an example the novel All started from the doll. Silence also lay around the 1981 novel, Franck and Smith Company. Although they were sanctioned in this way at the time of their appearance, the writer's talent cannot go unnoticed.

Keywords: subservient, ideology, constraints, aesthetic, talent.

Dacă am face o ierarhie pe criteriu estetic a romanelor Ioanei Postelnicu nu am putea nicidecum situa romanele *Bogdana* și *Bezna* la același nivel cu cele din perioada realist-socialistă. Acestea sunt net superioare din punct de vedere estetic. Literatura aservită, mai cu seamă romanul *Pădurea Poenari* ar fi opera cea mai puțin *estetică*. După aceasta ar urma *Orașul minunilor*, *Șerfi. Șase povestiri pentru copii cuminți și mai puțin cuminți* și *Adolescenții*. E drept că Ioana Postelnicu nu face un compromis total ci doar un «compromis pe jumătate» așa cum îl numește Dan Lungu. *Pădurea Poenari* ca proză în linia partidului îi va aduce totuși o popularitate scăzută după această perioadă. Cu toate acestea însă, literatura sa ulterioară se va dovedi valoroasă din punct de vedere estetic. Dacă excludem ideologia prezentă în romanele *Orașul minunilor*, *Șerfi* și în *Adolescenții* putem observa că aceste opere relevă o bună povestitoare, o bună cunoscătoare a psihologiei copilului și nu în ultimul rând o naratoare plină de umor și talent. Ca și în cazul lui Sadoveanu, deși comparația poate părea exagerată, Ioana Postelnicu scrie după perioada dezghețului o literatură apreciată din punct de vedere estetic. Aș aminti aici în primul rând epopeea *Vlașinilor*, proza memorialistică *Seva din adâncuri* dar și jurnalul de călătorie și creație *Roată gândului, roată Pământului*.

Sadoveanu este prezentat ca un un reper pentru scriitorii literaturii aservite. Într-un articol din *Viața Românească*, Traian Șelmaru îl elogia pe scriitorul care tocmai împlinise venerabila vârstă de 70 de ani. El încuraja scriitorii să urmeze ideologia întocmai lui Sadoveanu a cărui operă deși număra peste peste o sută de volume și multe alte lucrări publicistice, încă se afla în plin elan creator: „Evenimentele istorice petrecute la 23 august au dat operei sale o nouă perspectivă. […] Adâncile prefaceri sociale la care asistă, realitatea sovietică pe care o cunoaște de aproape în călătorii, dau lui Mihail Sadoveanu o nouă tinerețe. Înțelege că într'adevăr (*sic!*)

calea căutată este cea pe care conduc țara comuniștii, calea prieteniei sincere cu U.R.S.S., este calea marilor înfăptuiri din Țara Socialismului".[1]

Această perioadă în care scriitorii trebuiau efectiv să urmeze modelul Sovietic, îi dădea Ioanei Postelnicu sentimentul, după cum mărturisea, că limitările și constrângerile ce îi înăbușeau puterea creatoare, o făceau să se simtă pierdută. Întrucât considera că era definită de har şi că autonomia esteticului reprezenta cea mai importantă coordonată a operei sale, a traversat această perioadă cu convingerea că prezentarea unei realități deformate nu rezona cu personalitatea sa ardelenească de o cinste indubitabilă.

În legătură cu această suprimare a actului de creație, Alex Ștefănescu se arată foarte intrigat. Nimic nu trecea neavizat de cenzură.

Cu părere de rău, criticul afirma: „Cu toată măreția ei, literatura este extrem de fragilă. Nu trebuie atinsă. Cum să ștampilezi un curcubeu? Sau zborul unui fluture? Sau o bătaie cu bulgări de zăpadă? Sau eflorescența de apă a unei fântâni arteziene? (…) Literatura este în esența ei o expresie a libertății. Ea nu poate fi folosită ca un instrument de propagandă, pentru că atunci devine altceva. Literatura există prin ea însăși, este o desfășurare de frumusețe, un prilej de încântare. Și orice încercare de-a o aservi, de-a o transforma într-un mijloc de a obține altceva decât un moment de încântare duce la deteriorarea ei, pentru că, pe cât de frumoasă, pe atât de volatilă este. Este ca «umbra unei idei», cum ar fi spus Nichita Stănescu, nu are consistență materială. Splendoarea ei se spulberă imediat. Nu putem pune mâna pe umbra unei idei, nu putem pune mâna pe literatură, mai ales mâna brutală a celui care vrea să și-o aservească".[2]

Capitolul din care face parte fragmentul citat este intitulat ironic *Când Gheorghe Gheorghiu - Dej îl tutuiește pe G. Călinescu*. Discrepanța este evidentă.

Pentru a se distanța de coercițiile ideologice, Ioana Postelnicu preferă să schimbe registrul prin creații ce se doreau a fi scrieri pentru copii fără implicații ce țineau de ideologia socialistă. Lucrul acesta îl va reuși însă doar parțial întrucât reminiscențele realismului socialist răzbat și în aceste opere. E drept că nu în egală măsură dacă le comparăm cu romanul *Pădurea Poenari*.

Mai târziu, în 1971 va avea loc o altă încercare de îndoctrinare ideologică. Această încercare însă, se va solda cu un eșec deoarece procesul de recuperare a esteticului va fi nestăvilit. Discursul lui Nicolae Ceaușescu cunoscut ca *Tezele din iulie* prin care se dorea întoarcerea la controlul strict al realismului socialist ce viza intelectualii necorespunzători, nu va avea decât efect mediatic. Trecutul nebulos avea să fie lăsat în urmă căci această amintire, după cum afirmă Eugen Negrici „(…) i-a solidarizat, i-a regrupat pe scriitori într-o ideo-generație a consolidării și a apărării idealului estetic. Așa încât cercetătorii acestei epoci vor fi încântați să constate că, în pofida noilor comandamente și a presiunii de tot felul a forțelor retrograde, proza și poezia continuau să se distanțeze de trecutul realist-socialist".[3]

Desprinderea Ioanei Postelnicu de sfera ideologiei nu s-a făcut cu prea multă ușurință dacă luăm ca exemplu romanul *Toate au pornit de la păpușă* apărut în 1972. Nici acest roman nu permite esteticului să se evidenţieze. Deşi unele mici încercări se pot observa, acestea sunt umbrite de imperativele ideologice.

---

[1] Traian Șelmaru, în Revista *Viața Românească*, Revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R, Iași, anul IV, nr. 1, 1951, pp. 189-190.

[2] Alex Ștefănescu, *Eu și comunismul*, Editura „Curtea Veche Publishing", București, 2020, pp.125-126.

[3] Eugen Negrici „*Literatura română sub comunism (1948-1974)*, Editura „Cartea Românească", București, 2010, p.30.

Elaborarea acestui roman ce însumează 621 de pagini a durat 7 ani. Patru dintre aceştia, scriitoarea i-a petrecut în Deltă pentru o documentare riguroasă. Romanul este structurat în două părţi. Prima parte este constituită din 35 de capitole iar cea de-a doua din 28 de capitole. Frazele sunt scurte, clare, concise, scrise cu nanturaleţe.

Acțiunea romanului este plasată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Țara noastră ‘ntrase în război alături de Germania.

Societatea ,,Petriceaua" formată dintr-o companie de construcţie şi o reprezentanţă de aparate tehnice era condusă de asociaţii Radian şi Durdea. Pentru ca afacerea să fie profitabilă, Durdea îi propune inginerului Teodor (Dodu) Andricu să renunţe la funcţia de conducere de la Ministerul Poştelor şi să devină director tehnic în fabricarea aparatelor de radio-emisie numite „G", aparate de uz militar. Avantajele ce se întrezăreau erau multiple. Perspectiva stabilităţii financiare şi protecţia Ministerului de Război ce presupunea mobilizarea pe loc constituiau avantaje de nerefuzat.

În acest context, Luiza Andricu, soţia sa, închiriază un apartament mai spaţios şi decide să nu o mai ţină pe fiica lor, Matea (căreia îi spuneau Tea), la internat. Bucuria le este risipită atunci când mutându-se în noul apartament, fetiţa recunoaşte între vecinii care tocmai erau evacuaţi pe Ruth, colega ei de bancă. Deşi nu înţelege ce se întâmplă, scena o tulbură profund.

Printre vecini, tot mobilizat pe loc se află şi avocatul Şerban Sabaru care îi abordează cu insistenţă. El lămureşte fără empatie situaţia vecinilor evacuaţi: ,,Îi evacuează pe cei de jos, rupse tăcerea avocatul Sabaru, modelând cu buzele cuvintele. Au făcut inutil scandal, comentează, privindu-i pe toţi liniştitor. Legea e lege. Trebuie să te supui. Cei ce au plecat din apartamentul pe care l-aţi ocupat dumneavoastră au avut stil... Au înţeles momentul istoric...

S-au conformat fără să cîrtească. Se găsesc şi între ei oameni subţiri...Ca indivizi, sunt acceptabili. Ca rasă îi detest". Avocatul făcea referire la familia Steiner, o familie de evrei. Andricu realizează că atitudinea antisemită a acestuia dezvăluia multă cruzime. Modul în care îi abordase atunci când familia tocmai îşi lua în primire noua locuinţă ,,îi arătase că sunt amândoi beneficiarii unor circumstanţe ce-i favorizau în raport cu alţii, deci şi unul şi altul făceau parte dintr-o aceeaşi tagmă privilegiată. În sine sărise ca muşcat de şarpe, dorind pe dată să se desolidarizeze de el, să înţeleagă acest om înfigăreţ, care nu se sfia să afirme că era de acord cu toate câte se întâmplau, că el nu era. Că mutarea în apartament se făcuse fără ştiinţa lui, că era în afara problemei, că habar nu avea ce însemna aceea «stil», nici dacă era drept sau nu era drept ce se petrecea."

Odată implementate ideile naţionaliste şovine, pogromurile luaseră amploare. Mai apoi, din ordinul lui Hitler, evreii erau persecutaţi şi supuşi la munci degradante.

Fără a fi neapărat un filosemit, Andricu ştia că printre ei se aflau mulţi specialişti cu care ar fi putut colabora profesional. Este însă sfătuit să fie discret cu simpatiile sale.

Sabaru, cuprins de o pasiune neaşteptată pentru doamna Andricu, fiind respins în repetate rânduri, încearcă să o cucerească făcându-i cadou Teei o păpuşă deosebit de frumoasă cumpărată din Berlin. Insolenţa acestuia nu rămâne fără urmări. Andricu îi înapoiază mânios păpuşa prin intermediul slujnicei, fără niciun cuvânt. Ofensat, Sabaru caută să se răzbune prin orice mijloace. Astfel, printr-o anumită conjunctură, el ajunge să controleze derularea contractului şi eventualele inadvertenţe din activitatea fabricii administrată de Andricu.

Odată cu apariţia lui Sabaru în fabrică, aparatele încep a se defecta în mod bizar. Curând, inginerul Andricu realizează că producţia era sabotată de comunişti. Avea cunoştinţă de toate câte se întâmplau dar nu avea puterea de a se putea împotrivi şantajului.

Arcadie Prisăcaru adus şi format la fabrică în meseria de tehnician în radiofonie chiar de el, îl şantajează făcându-l părtaş la ascunderea pieselor furate. Sabaru profită de orice ocazie pentru a se răzbuna şi astfel, pândindu-l pe ilegalistul Arcadie, îl împuşcă. Spera ca Siguranţa să îl decoreze pentru fapta lui pe care o considera una eroică. Este în schimb mustrat pentru că îl ucisese fără a afla de la acesta cine era implicat în presupusa reţea cu acţiune subversivă. Cei ce îl mustraseră trebuiau să dea şi ei socoteală la rândul lor. Au decis aşadar să primească insinuarea lui Sabaru că vinovatul era Andricu. Motivul invocat era acela că Arcadie tocmai ieşise din locuinţa lui Andricu care ar fi ascuns faptele reprobabile ale ,,temutului comunist". Andricu este în cele din urmă condamnat de Curtea Marţială şi executat.

Fără scrupule, Sabaru îi spune Luizei că soţul ei fusese arestat şi trimis pe front. O asigură că el este singurul ce o putea ajuta deoarece deţinea o funcţie importantă în Statul Major. Femeia apelează cu disperare la ajutorul meschinului avocat. Acesta nu ratează ocazia de a încerca să o impresioneze prezentându-se ca un erou ce ucisese un comunist, un bolşevic. Deşi numai ideea că în faţa ei se afla un ucigaş, o oripila, Luiza spera ca avocatul să o ajute să îşi aducă soţul înapoi. Sabaru o cheamă în repetate rânduri să scrie memorii. Scopul însă nu era altul decât de a o seduce. Virtuoasa doamnă Andricu respinge cu tact avansurile avocatului.

Profitând de momentul când are loc un bombardament, Sabaru încearcă să o violeze. Nu reuşeşte. În ultimul moment, doamna Andricu se refugiază în apartamentul ei unde este surprinsă de suflul exploziei şi strivită de ziduri. Jumătate din apartament este distrus. Al lui Sabaru însă, rămâne intact.

Tea încearcă să afle dacă tatăl ei mai era în viaţă. Se gândea că dacă fusese arestat ori trimis în lagăr, atunci mai exista o speranţă ca el să fi rămas în viaţă. Cu acest gând îl vizitează pe Radian. Fără milă faţă copila rămasă orfană, stăpânit de o furie oarbă, acesta refuză să comunice cu ea şi se arată deranjat de prezenţa ei.

Devastată de durere, îşi pierde cunoştinţa şi este dusă la spitalul de pe strada Sf. Ionică. Salvarea ei vine din partea unei poloneze- Agnes Bielewski, scăpată din lagărul de concentrare. Fmeia o îngrijeşte ca pe propria sa fiică. Soţul şi fiica doamnei Bielewski, Sara, fuseseră împuşcaţi la Vapniarca.

Agnes, căreia Tea îi va spune Maia o adoptă după terminarea războiului cerând ajutorul ineluctabilului avocat Sabaru.

Găsind în adolescenta Tea un duplicat al Luizei Andricu, avocatul o siluieşte cu brutalitate. Ca fapta lui să nu aibă urmări, o şantajează minţind că tatăl ei l-a ucis pe comunistul pe care de fapt, el îl împuşcase. Arsese dosarul pentru a şterge orice urmă a crimei sale.

Olimpia Radu observa referitor la destinul personajului Tea Andricu: ,,Cu o simetrie cam fastidioasă este surprins destinul Teei Andricu. Prea mică pentru a înţelege împrejurările în care i-au murit părinţii, Tea simte însă că moartea lor nu poate fi decât o urmare a conflictelor surde ce-i făcuseră să-şi piardă seninătatea care marcase viaţa familiei în întâia ei copilărie. Destinul Teei, orfană, se precipită apoi ca într-o melodramă. Între şantajul lui Sabaru şi dragostea lui Goş, prietenul uitat al copilăriei, Tea Andricu ar fi zdrobită asemeni mamei ei, dacă o tărie nouă n-ar însufleţi-o pe eroină […].[4] Acest nou suflu este dat de decizia de a studia şi de a-şi împlini visul de a deveni biologă.

Paralel cu destinul Teei este înfăţişat şi cel al lui Dragoş Gorgan căruia i se spunea Goş. El provenea dintr-o familie modestă. Totuşi, tatăl dorea să-l facă, ce altceva decât ,,domn": ,,Ori

[4] Olimpia Radu, *Cartea de Proză. Toate au pornit de la păpuşi*, în Revista ,,Ateneu", Bacău, serie nouă, an 9 , nr. 6, iunie 1972, p.6.

vrei tu, ori nu vrei, eu pe băiat îl fac domn, zicea tatăl cu hotărâre încrâncenată. […] Domnii sînt altfel de oameni, vorbea mama împotrivindu-se năzuinţelor tatălui. […] De cînd slujesc la ei am început să cunosc şi eu câte ceva. Domnii sînt făcuţi de alt Dumnezeu decît cel ce ne-a făcut pe noi. Seamănă, e drept, şi ei cu omenii de rând la chip. Au şi ei doi ochi, două urechi, picioare, glas, dar sînt altă «tagmă».”[5] Aceeaşi dorinţă de a-şi vedea copiii ,,domni” o avusese şi tatăl autoarei. În roman, însă, tatăl lui Goş nu apucase să-şi vadă visul împlinit. Fusese ucis pe front.

Locuind la subsol în acelaşi bloc cu familia Andricu, Goş lucrase ca ucenic la fabrica unde tatăl Teei era inginer. Întâmplarea face ca atunci când Sabaru îl ucide pe ilegalistul Arcadie Prisăcaru, să asiste fără a fi văzut, la crimă.

Ulterior, atât Goş cât şi mama lui fuseseră bătuţi de Siguanţă pentru a dezvălui amănunte despre moartea comunistului. Băiatul fusese chiar împuşcat în umăr.

Mai târziu, Goş ajunge biolog ca şi Tea. Se întâlnesc în Deltă, la Maliuc însă în mod surprinzător, o bună perioadă, nu se recunosc.

Reapare Sabaru care nu conteneşte a face rău. De data aceasta, o şantajează pe Tea cu originea ei. Este momentul când Goş regăseşte în Tea fetiţa cu care se jucase în copilărie. El îl recunoaşte pe Sabaru ca fiind criminalul ilegalistului şi anunţă autorităţile. Sabaru plănuise să fugă din ţară într-o barcă de cauciuc. Planurile îi sunt dejucate şi este în cele din urmă arestat. Astfel ia sfârşit ,,ura declanşată de ofensa suferită prin returnarea păpuşii”. [6]

Finalul forţat în care binele învinge răul şi eroul iniţiat, ca model demn de urmat ar fi putut fi considerate semne ale faptului că esteticul avea să fie conturat ceva mai târziu în proza Ioanei Postelnicu. Totuşi, nu se poate afirma acest lucru ţinând seama de modul sublim în care romanciera descrie frumuseţile Deltei: ,,Lotca alunecă pe canal. Apa era calmă. Părea o pardoseală umedă, o materie fluidă întinsă de la un mal la altul, o mătase moale care o sfâşia de-abia auzit lotca. Coroanele «plopilor canadieni» înşiraţi pe unul din maluri umbreau jumătate din canal. Cealaltă jumătate invadată de stuf era însorită. Pe marginile apei apăruseră ciulinii, plutăriţa, limbi verzi de uriaşi de nuferi şi printre ei bobocii albi, galbeni, ca nişte pumnişori ai unor fiinţe submerse, care se agăţau de văzduh. Din stufărişul ce se întindea până departe, ţâşneau păsări…Zburau înaintea lotcii, fâlfâiau mătăsos, se aşezau mai departe pe un fir de stuf, prinzând puteri. De îndată ce lotca se apropia, zbucneau din nou în văzduh câte şase, câte opt perechi şi din nou fâlfâiau şi din nou se aşezau mai încolo, pe tijele elastice. Parcă însoţeau lotca şi vesteau depărtările de sosirea lor. Triluri se înşurubau în văzduhul tăcut, ca nişte clopoţei pe care cineva nevăzut i-ar fi scuturat în aer. Natura în care au pătruns era mirifică. Matea o sesiză cu toată ardoarea: «Asta e Delta! Şopti pentru sine… Asta e vrăjitoarea care-i ţine pe toţi aici…»

Grindul Caraorman-pădure neagră-era un loc nisipos ca un fund de mare. Sandalele se înecau în minusculele firimituri de scoici, în făina asta strălucitoare, măcinată de vreme, fierbinte şi vibrantă. Satul era pierdut în depărtare, înaintea ochilor se întindea un deşert cu dune de nisip, cu sărătură. În mijlocul lor răsări eleşteul. Un ochi umed dar lipsit de gene, căci nici un fir vegetaţie nu se vedea pe marginea lui. Casa care se zărea mai încolo avea înaintea ei un strat de flori. În decorul acela, petalele aprinse străluceau ca date cu lac.”[7] Descrierea Deltei este feerică. Ioana Postelnicu stăpâneşte foarte bine tehnica descrierii. Imaginile plasticizante şi acţiunea antrenantă menţin interesul cititorului.

[5] Ioana Postelnicu, *Toate au pornit de la păpuşă*, Editura ,,Eminescu”, Bucureşti, 1972, p.23.
[6] *Ibidem*, p. 280.
[7] *Ibidem*, p. 459.

Deşi la momentul apariţiei romanului, acesta fusese văzut ca „idilic în intenţie, de o stufoasă confuzie în formă şi aberant în fond”[8] talentul scriitoarei nu poate trece neobservat.

E drept însă că nici poziţia sa în ceea ce privea noul regim nu a trecut neobservată de critica literară. Referitor la evenimentele ce au urmat începând cu data de 6 martie 1945 autoarea menţiona: „Partidul Comunist intrase în arena frământată a politicii, cum intră şuvoiul de apă limpede într-o baltă stătută, mocirloasă, cu bălării şi bozuri, cu vietăţi putregăite. Pe măsură ce apa aceasta vie cuprindea mai mult din ceea ce fusese ţinut într-un mediu pestilenţial, înviau nădejdile, se declanşau energiile, se întărea puterea conducătoare din însăşi puterea pe care ea o dădea ţării.”[9]

Atitudinea sa de supunere faţă de cerinţele politice a diminuat mult valoarea acestei cărţi. Elogiul adus Partidului Comunist a fost în mare parte sancţionat cu tăcerea şi indiferenţa criticii literare.

Nici despre romanul publicat în 1981, *Franck and Smith Company* nu s-au scris prea multe.

Ioana Postelnicu rescrie literar episodul de la 1916 când sondele și rafinăriile dar și alte instalații din partea de Sud-Est a țării au fost distruse de către inginerii englezi cu acordul Statului Român pentru a împiedica utilizarea produselor petroliere românești de către germani în Primul Război Mondial. Acest subiect îl va relua scriitoarea în 1981 în romanul *Franck and Smith Company*.

Investitorii englezi Franck și Smith reușesc să se îmbogățească de pe urma afacerilor cu petrol prin exploatarea aceleiași zone discutate și în romanul *Pădurea Poenari* - Valea Prahovei. La început Franck, moștenitorul unei averi importante lăsate de mătușa sa, Gwendolin nici măcar nu auzise despre Valahia. Documentându-se, Smith îi explică faptul că după 1877 Valahia a devenit regat și a primit numele de România. Pentru a-l convinge că merită investiția, Smith îl informează că „în țara asta, un peny e ca talantul biblic.[…] Se înzecește, se înmiește; o liră engleză devine grea ca un bulgăre de aur. În țara asta moștenirea dumitale, care aici e modestă, acolo e fabuloasă. Acolo generează averi”.[10]

Astfel ajunge englezul Franck să înființeze societatea *Franck & Smith Company Costișa Oil.* Prin coproprietatea la această companie, Franck reușește să se îmbogățească fără prea mult efort. El acaparează terenuri de la țărani la un preț derizoriu.

Tudor lucrează la schelă pentru Franck iar Natalița, fiica sa, ca slujnică în casa afaceristului. Întâmplarea face ca într-o dimineață, fata să scape tava cu micul dejun. Se temea ca acesta să nu o bată căci știa că de obicei boierii își lovesc slugile. Este profund impresionată că acest lucru nu se întâmplă. Altădată, Franck îi oferă o cutie cu bomboane. Natalița supusă, îi sărută mâna. Gestul îl șochează. Nici măcar fetele din junglă nu făceau asemenea gesturi. Conform obiceiului, ele se închinau înaintea lui sau se așezau umile pe podea. Scriitoarea evidențiază prin gestul simbolic mentalitatea unei societăți care situează femeia în inferioritate. În același timp, Natalița poate reprezenta și societatea în sine care obișnuită a fi asuprită, se mulțumește cu ceea ce i se oferă și în loc să încerce să își cunoască propria valoare, adoptă o atitudine supusă și umilă.

[8] N. Iorgulescu, *Ioana Postelnicu-Toate au pornit de la păpușă*, în Revista „Luceafărul”, 17 iunie, Bucureşti, 1972, p.2.
[9] Ioana Postelnicu, *Toate au pornit de la păpușă*, op.cit., p. 281.
[10] Ioana Postelnicu, *Franck and Smith Company*, Editura „Cartea Românească”, Bucureşti, 1982, p. 63.

Franck uimit de simplitatea și naivitatea Nataliței „slobozi din cele mai nebuloase străfunduri nevoia de a fi stăpân, de a învinge, de a se elibera. O cuprinse puternic, o purtă spre sofa și se cufundă în inocența ei, cu totul pierdut”.[11]

La polul opus se află Gladys, iubita lui Franck pe care acesta o surprinde cu Arghir, angajatul său afemeiat.

Tudor, tatăl Nataliței, moare acoperit de țițeiul ce țâșnește din pământul Costișei. Nu apucă așadar să-și împlinească visul de a-i construi fiicei sale o casă și de a o mărita cu Grigore, cel mai bun băiat din sat.

Deşi *Societatea* nu participase cu mai mult de câteva scânduri pentru sicriul tatălui Nataliței, Franck, dintr-un sentiment nedesluşit, milă sau dragoste, decide să-i fie alături. Dar accidentul trebuia să dea roade. Țițeiul din pământul lui Tudor urma să fie încărcat în butoaie și transportat la rafinăria din Câmpina. Astfel „un nou izvor de aur curgea în buzunarele străine, în vreme ce cei care l-au scos la lumină, rămâneau în sărăcia și amarul lor”.[12]

Scena finală amintește de nuvela lui Camil Petrescu intitulată *Cei care plătesc cu viața*. Cele două planuri ale nuvelei pun în antiteză intelectualii și muncitorii. Tensiunea epică este atinsă atunci când Ladima, prototip al suferinței intelectualității interbelice conștientizează dimensiunea dramei muncitorilor din Piața Teatrului Național care în decembrie 1918 nu revendică decât dreptul la pâine. Ioana Postelnicu realizează de asemenea în *Franck and Smith Company* o imagine sugestivă a celor ce se îmbogățeau din munca săracilor.

BIBLIOGRAPHY

Traian Șelmaru, în Revista *Viața Românească,* Revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R, Iaşi, anul IV, nr. 1, 1951.

N. Iorgulescu, *Ioana Postelnicu-Toate au pornit de la păpuşă*, în Revista „Luceafărul”, 17 iunie, Bucureşti, 1972

Ioana Postelnicu, *Toate au pornit de la păpuşă*, Editura „Eminescu”, Bucureşti, 1972.

Olimpia Radu, *Cartea de Proză. Toate au pornit de la păpuşi*, în Revista „Ateneu”, Bacău, serie nouă, an 9 , nr. 6, iunie 1972.

Ioana Postelnicu, *Franck and Smith Company*, Editura „Cartea Românească”, Bucureşti, 1982.

Eugen Negrici,, *Literatura română sub comunism (1948-1974),* Editura „Cartea Românească”, Bucureşti, 2010.

Alex Ștefănescu, *Eu și comunismul*, Editura „Curtea Veche Publishing”, Bucureşti, 2020.

[11] Ioana Postelnicu, *op. cit.*, p. 348.
[12] Ioana Postelnicu, *op. cit.*, p. 364.

A TRIP TO THE PAST OR HOW TO TAKE ROOT: LAVINIA BRANIȘTE, SONIA RIDICĂ MÂNA

Mihaela Ioana Apostol
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: If we think about the recent past, the communist period, we identify among us that there are four main categories of people: those who lived the longest period of their lives in communism, those who experienced it halfway, those who -they were born in it, but did not actually live it and those after communism. It is normal for perceptions to be different, as everyone has experienced something different. However, perhaps, from a psychological point of view, the most ungrateful group is the one that was born in communism, but did not actually live under it. It is obvious that, in history, things are not simply cut. There are extensions from the past to the present and no one can say exactly when, on what date, year, month, day, hour, communism ended in Romania. Lavinia Branişte's novel, Sonia ridică mâna, is a book of discovering an identity, of rooting. How does it help us to know our origins? It may not change much on the outside, but on the inside, light is beginning to shine. Man is the sum of a yesterday intertwined with today for a future of tomorrow. Probably, we are also the result of what was ours, the result of their experiences, feelings, worries, joys from which, after a while, we emerged. This is how Sonia approaches the past. It all starts with a seemingly trivial fact, but which turns the heroine's experience into knowledge, understanding and self-acceptance. The self does not exist as a given, it is what we continually create, rediscover and enrich. Sonia's life seems devoid of any real joy. It's a routine life. Swallowed in a deleted relationship, preoccupied with assertion, deceived by minor achievements, Sonia wakes up in a moment of revelation that she wants to know: who she is, who they are, where, why and how things are with her life. Probing her personal and national past, Sonia discovers herself, accepts herself, understands herself. Only then can he return to the present and move forward. With the past recovered, assumed. What is happening to him is salvation. Kirkegaard was right when he said that the greatest danger of all is self-loss. And that this loss is done silently, imperceptibly, as if this did not mean anything. After all, the man feels, isn't it, all the other losses much more acute - the loss of an arm, of a friend, of a wife, of a sum of money etc. These do not go unnoticed. Sonia has a moment of revelation and doesn't get over it. Something was lost, now it's recovered. The road to the past is, and in this case, the salvation that gives the individual balance, a new vision. It's like the puzzle piece has found its place.

Keywords: communism, identity, self-awareness, self-knowledge, rooting

În *Practica literaturii* Jean Raymond argumentează că nicio ficțiune nu se poate sustrage politicului. „Să spui oamenilor politici să nu se atingă de literatură e ridicol, dar să spui literaturii să nu se atingă de politică este de neconceput. Romanul este în mod necesar ficțiune: aceasta nu-i însă un motiv de a renunța să citim în el textele lumii în care trăim.”[1] Cu cât ne îndepărtăm mai mult de anul 1989, cu atât se subliniază tot mai accentuat că prăbușirea regimurilor comuniste din Europa de Est a fost unul dintre cele mai dramatice evenimente din istoria omenirii, în mod sigur cel mai dramatic de la cel de-al Doilea Război Mondial încoace. Prăbușirea regimurilor

[1] Jean Raymond, *Practica literaturii*, trad. de Mioara Izverna, Ed. Univers, București, 198, pp. 55-56.

comuniste reprezintă revoluții, schimbări de regim radicale, dramatice. Aceste schimbări au fost strâns legate de transformări ideologice și culturale esențiale. Aceste conflicte, combinate cu revolte populare mai largi, au contribuit împreună la răsturnarea regimului comunist. Un alt element comun acestor schimbări și marilor revoluții a fost importanța hotărâtoare a intelectualilor. Ei au jucat un rol esențial în prăbușirea regimurilor comuniste, ca puritanii în Anglia sau ca intelectualii în America. „Importante figuri intelectuale precum Hayel, mai puțin cunoscuții preoți catolici din Polonia și o mulțime de pastori protestanți est-germani au fost atât de activi în procesele de la sfârșitul secolului XX, încât de multe ori s-a pretins că prăbușirea regimurilor comuniste s-a datorat într-adevăr intelectualilor. Participarea lor la accelerarea procesului de prăbușire a regimurilor comuniste din Europa de Est a contribuit la accentuarea elementului de protest moral în aceste revoluții."[2] Protestul popular nu se îndrepta doar împotriva greșelilor autorităților, era mai mult decât o simplă cerere ca acestea să se îndrepte, să se comporte mai bine. La fel ca în revoluțiile clasice, protestul moral a contribuit la căderea regimurilor. Dacă au existat anumite sectoare sociale predominante în provocarea căderii acestor regimuri, ele includeau intelectuali, specialiști talentați, uneori încurajați de muncitori, care nu păreau să fie purtătorii unei foarte puternice conștiințe de clasă. „Cu excepția României, procesul a fost relativ lipsit de vărsare de sânge, nonviolent."[3]

Comunismul a devenit, mai ales în proza românească după 1989, unul dintre cele mai mari subiecte literare. „Re-memorarea şi re-povestirea perioadei comuniste nu este o sarcină uşoară nici pentru istoric, dar nici pentru romancier sau regizor. Încercarea de a reprezenta lumea trecutului comunist constituie totodată şi un risc, dar şi o provocare tentantă pentru romancier, mai ales când actul povestirii se face din perspectiva prezentului postcomunist."[4]

După căderea regimului comunist, literatura română, în general, și romanul, în special, au rămas fără teme, fără public. Rolul romanului în timpul dictaturii, acela e a face dezvăluiri subversive sub protecția ficțiunii s-a pierdut imediat, odată cu câștigarea libertății de exprimare. Sanda Cordoș distinge două etape diferite ale romanului în postceaușism: „prima etapă, a anilor '90, este decada recuperărilor și restituirilor... A doua etapă, incomparabil mai fastă, începe după 2000. Mai mulți factori contribuie la repoziționarea literaturii în comunitate și a romanului în interesul cititorilor."[5]

Boris Buden se întreabă de ce e postcomunismul obsedat de trecut, tocmai când obstacolele în calea viitorului (dictatura de partid, instituţiile de supraveghere) au fost eliminate, observând apariţia unui nou concept, cel de *retroutopie,* observând o mutaţie de la orientarea utopiei clasice spre viitor la mutarea ei în trecut, un fel de „dor de istorie"[6], pe care o explică tot prin această pierdere a experienţei socialului.

În majoritatea studiilor de specialitate se vorbește tot mai mult despre amintire și despre

---

[2] *Revoluțiile din 1989. Între trecut și viitor*. Coord: Vladimir Tismăneanu, trad. de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu. Ed. Polirom, Iași, 2005, p. 104.

[3] *Ibidem*, p. 105.

[4] Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară şi criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*
http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut_Andrei.pdf

[5] Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română*, Ed. Cartea Românească, București, 2012, pp. 130-131.

[6] Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, trad. de Maria Magdalena Anghelescu, Ed. Tact, Cluj, 2012, p. 163.

re-memorarea trecutului, despre încercarea scriitorilor contemporani de a înțelege, de a puncta, de a sonda, de a interpreta. Interesează aici mai ales „înrudirea dintre reprezentarea istorică şi ficţiune şi acest joc de transfer dintre opacitatea formei narative şi pulsiunea referenţială a istoriei, care, în cazul asimilării ficţionale a unui subiect precum comunismul, tinde să fisureze acel cerc autoreferenţial al naraţiunii."[7] Reprezentarea istorică a trecutului comunist conţine la rândul ei evenimente şi explicaţia lor prin naraţiune, prin punerea lor în intrigă. Romancierul care îşi plasează acţiunea în epoca unui astfel de trecut (comunismul) nu are de-a face cu un simplu decor, ci „se confruntă inevitabil şi cu o astfel de reprezentare narativă a comunismului, opoate prelua, contesta, re-inventa sau formula în diverse ipostaze, combinând adevărul istoric cu necesitatea narativizării/explicării lui."[8] Scriitorii contemporani introduc, în scrierea despre comunism, autobiograficul, istoria personală reală: rememorări, eseuri intens subiectivizate, autoficţiune sau romanautobiografic. Orice observator atent al literaturii române scrise în prezent poate constata fenomenul de proliferare a *istoriilor personale* având drept decor ultima decadă din istoria comunismului românesc.

Literatura care rememorează, rescrie vârsta copilăriei sub comunism, surprinde, deopotrivă, istorii personale și istorii colective. Scriitorul contemporan a avut șansa să trăiască în două lumi: una a copilăriei sub comunism, alta a rememorării, a regândirii, a interpretării din prezent, o, deseori, nostalgică întoarcere înapoi. Dacă admitem că identificarea socială a individului parcurge mai multe etape, înțelegem că scriitorul contemporan, aflat în *etapa de sine social autonom*, individ cu standarde sociale personale, valoros și recunoscând valori similare, privește înspre trecut, urmărind celelalte etape ale identificării sociale: *etapa eului trăit, eul public, eul colectiv, afirmarea unui sine social conceptual.* Este adevărat că, din prezent, maturizat, acumulând experiențe de viață diverse, diferite concepții ideologice, realități opuse, scriitorului îi este greu ca, scriind despre copilăria sub comunism, să fie obiectiv, adevărat. Psihanaliza atribuie un rol principal memoriei. „Nevroza vine din această tulburare specifică a relației cu trecutul care este refulare. Subiectul îndepărtează din conștiința sa fapte inacceptabile pentru el, dintr-un motiv sau altul. Vindecarea trece prin recuperarea amintirilor refulate, dezamorsarea lor de încărcătura puternică emoțională și exilarea lor. Recuperate, ele pot fi puse la o parte, în fond, anihilate."[9] Deci, scrisul, revenirea la copilărie, este acceptare, împăcare, vindecare, mântuire. „Ori de câte ori o amintire, o experință personală sau colectivă este scrisă, trecută în text, ea devine atât un document, cât și o ficțiune... Psihologic vorbind, evocările memoriei au răgazul distanțării."[10]

În lucrarea recent publicată *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Ștefania Mihalache punctează că „atunci când rememorează, literatura despre copilărie spune o poveste despre trecutul recent, în care încape și umorul, nostalgia, mica rebeliune, afectivitatea relațiilor de familie, supraviețuirea pe spații mici, uneori chiar miracolul, adică o poveste care re-asumă, din ruinele condamnărilor și vituperărilor, viața din punctul de vedere al persoanei, așa cum a fost... Literatura copilăriei reușește să conserve trecutul recent într-o asumare mai puțin agresică,

[7] Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară şi criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*
http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut_Andrei.pdf
[8] *Ibidem.*
[9] Adrian Neculau (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 255.
[10] *Ibidem*, p. 72.

dar nu mai puțin responsabilă, astfel încât acest trecut să fie accesibil și generațiilor născute după 1989”[11].

Dacă ne gândim la trecutul apropiat, perioada comunistă, identificăm, printre noi, că există patru mari categorii de oameni: cei care și-au trăit cea mai lungă perioadă din viață în comunism, cei care l-au experimentat pe jumătate, cei care s-au născut în el, dar nu l-au trăit efectiv și cei de după comunism. Este normal ca percepțiile să fie diferite, deoarece fiecare a experimentat altceva legat de acest subiect. Totuși, poate, din punct de vedere psihologic, cea mai ingrată grupare e cea care s-a născut în comunism, dar nu a trăit, efectiv, sub el. E evident că, în istorie, lucrurile nu sunt, pur și simplu, decupate. Există prelungiri din trecut în prezent și nimeni nu poate spune cu exactitate când, la ce dată, an, lună, zi, oră s-a sfârșit comunismul în România. Romanul Laviniei Braniște, Sonia ridică mâna, e o carte a decoperirii unei identități, a înrădăcinării. Cu ce ne ajută să ne cunoaștem originile? Posibil ca, în exterior, să nu se schimbe mare lucru, dar, în interior, începe să se facă lumină. Omul este suma unui ieri împletit cu azi pentru un viitor de mâine. Probabil, suntem și rezultatul a ceea ce au fost ai noștri, rezultatul experiențelor lor, trăirilor, frământărilor, bucuriilor din care, după un timp, ne-am ivit noi. Așa se apropie Sonia de trecut. Totul pornește de la un fapt, aparent, banal, dar care transformă experiența eroinei în cunoaștere, înțelegere și acceptare de sine. Sinele nu există ca un dat, este ceea ce creăm în mod continuu, redescoperim și îmbogățim. Viața Soniei pare lipsită de orice bucurie reală. E o viață trăită în rutină. Înghițită într-o relație de cuplu ștearsă, preocupată de afirmare, amăgită de realizări minore, Sonia se trezește într-un moment de revelație că vrea să știe: cine este, cine sunt ai ei, de unde, de ce și cum stau lucrurile cu viața ei. Sondând în trecutul personal și național, Sonia se descoperă pe sine, se acceptă, se înțelege. Numai așa poate să se întoarcă în prezent și să meargă înainte. Cu trecutul recuperat, asumat. Ceea ce i se întâmplă este mântuire. Kirkegaard avea dreptate când spunea că „cel mai mare pericol dintre toate este pierderea sinelui. Și că această pierdere se face tăcut, pe nesimțite, ca și cum acest fapt nu ar însemna nimic. În fond, omul simte, nu-i așa, toate celelelate pierderi mult mai acut- pierderea unui braț, a unui amic, a unei soții, a unei sume de bani etc. Acestea nu trec neobservate.”12 Sonia are un moment de revelație și nu trece peste el. Ceva a fost pierdut, acum e recuperat. Drumul spre trecut este, și în acest caz, mântuirea care oferă individului echilibru, o nouă viziune. E ca și cum piesa de puzzle a nimerit locul.

Ca multe alte scrieri autobiografice, romanul Laviniei Branişte este o combinație de regăsirea a sinelui și a trecutului familiei sale. Se concentrează pe misiunea Soniei de a aduna material pentru un scenariu de film despre relația din Zoe și Elena Ceaușescu. Sonia își ia rolul de scenarist în serios şi începe să investigheze trecutul comunist al României. Se documentează, citeşte mult, cărţi serioase, dar şi mai dubioase, se întâlneşte cu tot felul de oameni care au trăit sub regimul comunist, participă la tot felul de dezbateri. Din toată zbaterea ei nu iese nimic plauzibil. Pe măsură ce înaintează în subiect Sonia constată că îi este imposibil să redea o versiune *adevărată* a trecutului, hotărîndu-se să se mulţumească cu una *acceptabilă*. Fiindcă nu prea te poţi baza pe memoria oamenilor, care mai şi confundă de multe ori lucruri care s-au întîmplat *după* cu unele care s-au întîmplat *înainte* şi pentru că datele sunt prea multe, disparate şi nu prea se potrivesc: „Un colaj de imagini... cam aşa i se arată şi ei trecutul ceauşist, care e totuşi suficient de aproape cît să mai aibă martori în viaţă, înregistrări video în culori şi cu sunet

[11] Ștefania Mihalache, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2019, p. 9.
[12] https://www.consiliereafilosofica.ro/soren-kierkegaard-2/

şi tone de literatură imposibil de sortat”[13]. În plus, în paralel cu această investigaţie în trecutul ceauşist, Sonia îşi sondează şi propriul trecut, ca urmare a morţii tatălui pe care nu prea a apucat să-l cunoască, descoperind astfel cît de neclară îi sînt propria istorie personală şi propria viaţă, pe care le vede ca pe o „grămăjoară de cioburi”[14]

Sonia nu reușește să adune prea mult material valoros pentru scenariu, deoarece oamenii care pot să-i furnizeze ceva sunt, după cum s-a amintit și mai sus, ori prefăcuți, ori senili, ori nu vor să vorbească onest despre perioada aceea. Frică, neputință, nepăsare sau durere?! Încercarea ei de a descoperi cum trăiau, cum gândeau și ce simțeau oamenii pe vremea comunismului se lovește de o barieră puternică și, de prea multe ori, nu are sorți de izbândă. Romanul nu este scris pentru a critica comunismul, ci se naște din dorința de a descoperi din ce fel de lume vin bunicii și părinții, ce au trăit și ce pot să-i lase ca moștenire morală. Mai dramatică pentru Sonia nu e experiența traiului comunist, cu care oamenii par să se fi împăcat, ci dureroasă și inexplicabilă este absența tatălui din viața ei. Este o dezrădăcinare pe care o resimte atât de dureros, încât trebuie să se vindece și să facă pace cu trecutul. Pentru această împăcare și descoperire Sonia este în stare să abandoneze totul: iubit, prieteni, carieră. De altfel, cam toate relațiile pe care Sonia le dezvoltă de-a lungul cărții sunt problematice și, câteodată, constatăm că ea, voluntar sau involuntar, își imaginează anumite lucruri sau caută să fie supărată pe ceva „ca să își exprime suferința și traumele din copilărie... un copil care nu știe unde să se ducă, dar vrea din toată inima să își găsească un loc al ei, să reușească să își fructifice potențialul.”[15]

În roman se pot trasa alte două coordonate: una care vizează relațiile cu partea masculină: iubit, prieteni, tată, bunic, *patronul* oportunist. Primul personaj masculin este Paul, despre care aflăm că „se simte vinovat că e un bărbat alb, european şi mai e şi *straight* pe deasupra. S-ar simţi mult mai bine dacă ar fi discriminat pentru ceva”[16]. Dani, un amic comun, îl descrie astfel: „Tu trebuie să înţelegi un lucru. El este feminist. El n-o să-ţi pună niciodată mîna pe fund pentru că nu vrea să te trateze ca pe o bucată de carne”[17]. Bineînţeles, prin modul în care înţelege să o trateze pe Sonia, Paul se va dovedi, în cele din urmă, dintre aceia care vor să fie ceva, dar, priviți sub lupă, nu sunt deloc profunzi. În orice caz, el îi reprezintă, alături de exploatatorul Vlad Petre, pe bărbaţii prezentului, care sunt cumva puşi în paralel cu cei ai trecutului. Tatăl Soniei e personajul *in absentia*, cel care a părăsit-o pe când ea era doar de câteva luni şi nu a mai încercat să reia niciodată relaţia. Sonia e aproape convinsă că alături de tatăl ei viaţa ei s-ar fi derulat în alt fel. Atunci când o cunoaște pe Anișoara, ultima soție a tatălui, află că acesta citise multe cărți. Există o speranță, o așteptare. Sonia îl urmărește pe cerșetorul căruia Anișoara îi dăduse cărțile, dar trecutul i se lasă tot nedescoperit, în ceață. Sonia din finalul romanului nu mai are așteptări. Își asumă existența, bucuroasă fiind că și-a cunoscut rădăcinilie. Acceptă să își croiască destinul, să fie ea însăși și, într-un fel, mai puțin dependentă de bărbații din viața ei. La fel bunicul acesteia de 86 de ani, fost securist, unul dintre cei răi, este bizar, înfățișandu-i-se în prezent drept mare credincios. Sonia se ferește însă să-i judece prea tare, constatînd, în acelaşi timp, la ea însăşi cât de repede se contaminează de mediul în care trăieşte. În timp ce încă mai este cu Paul, se lasă antrenată într-un proiect artistic de-al lui, pe care nu-l înţelege prea bine, scriind aşa: „Filmată de jos în sus, cu tavanul în fundal, Sonia are o înfăţişare religioasă. Pare o martiră. O

[13] Lavinia Braniște, *Sonia ridică mâna*, Ed. Polirom, Iași, 2021, p. 17.
[14] *Ibidem*, p. 23.
[15] https://www.observatorcultural.ro/articol/sonia-are-intrebari/
[16] Lavinia Braniște, *Op. cit*., p. 28.
[17] *Ibidem*, p. 186.

nebună”[18], iar după ce stă o vreme cu bunicul, se surprinde că îşi face cruci când trece pe lîngă biserică. De partea cealaltă avem femeile. În primul rînd, pe Elena şi Zoia Ceauşescu, şi pe Sonia şi mama ei. De Elena Ceauşescu şi de fiica ei, Sonia nu prea reuşeşte să se apropie, oricât ar scormoni, şi mai ales după ce îşi dă seama că propria ei mamă a păstrat multe detalii importante din viaţa ei secrete faţă de Sonia. “Există şi o perspectivă *light* feministă în cartea Laviniei, foarte atent controlată, prin inserarea de episoade de facturi diferite şi remarci *on point*.”[19] De exemplu, una dintre concluziile pe care le trage Sonia este că „singurul lucru cu care lumea pare unanim de acord în ceea ce priveşte regimul comunist e că nevastă-sa era mai a dracului decît el”[20], după ce vede cum lumea s-a obişnuit să împartă epoca comunistă în două, „partea bună (’68-’74) şi partea rea (’74-’89), dominată de influenţa diabolică a soţiei.”[21].

Făcând observații vizavi de problema identității, este important să subliniem că orice individ, peste identitatea particulară, prin raportare la mediul din care face parte, are și o identitate colectivă. Psihologul Adrian Neculau notează că sentimentul identității îl are fiecare individ, fiecare generație. „O identitate se construiește prin raportare la un context, la un sistem de credințe și de ideologii, ea țâșnește dintr-un anumit tip de societate, o exprimă. Orice individ și orice colectivitate are sentimentul identității cu care s-a născut sau care i-a fost conferită prin apartenență și face toată viața eforturi să-și apropie această identitate de pornire, să se realizeze raportându-se la sistemul de repere în care s-a trezit. El se construiește prin raportare la ceilalți, la mediul său... aderă la valori și la purtătorii de valori sau se separă pentru a-și proteja achizițiile, își prezintă oferta și așteaptă recunoaștere, evoluează, cunoaște transformări, crize până își definitivează construcția care-i conferă unicitate, dar și sensul apartenenței.”[22]

Teoreticianul Philippe Forest afirmă că romanul răspunde la chemarea realului. Indiferent cum o numim, *ego-literatură, autoficțiune sau heterografie*, este evident că „cel care își scrie viața se dedublează și devine un altul pentru sine însuși, o figură fictivă ale cărui aventuri și avataruri le spune romanul.”[23] Realul dă valoare romanului și, cert este că nu există doi scriitori care să-l prezinte în mod identic. Cine-și povestește viața o transformă în roman. Pentru scriitor „dublul este un alt el însuși, dar care, spre deosebire de autor, a hotărât, cel puțin până la un punct anume, să-și trăiască viața mai degrabă decât să și-o viseze.”[24] Dublul e acea figură a lui însuși pe care scriitorul, experimental, o trimite în locul său în lumea reală. „Dacă viața este un roman, atunci numai romanul va ști să vorbească despre viață.”[25]

În lucrarea *Pentru un nou roman*, Alain Robbe-Grillet consideră că orice roman își creează lui însuși propriile reguli. „Scriitorul nu a vrut decât să scrie această carte, nu a vrut să explice tot, ci doar să aducă pe lume niște întrebări.”[26] El vorbește despre *noul realism*, acela care abordează studiul unei pasiuni, a unui conflict de pasiuni sau al unei absențe a pasiunii. În fond, între scriitor și cititor se încheie un pact, căci primul nu dorește altceva decât a-i transmite celui din urmă niște evenimente pe care le-a trăit, al căror martor a fost. Și, încă ceva: fiecare vorbește despre lumea văzută de el, dar nimeni nu o vede la fel ca ceilalți. Arta de azi îi propune

[18] *Ibidem*, p. 65.
[19] https://www.observatorcultural.ro/articol/sonia-are-intrebari/
[20] Lavinia Braniște, *Op. cit*., p. 107.
[21] *Ibidem*, p. 92.
[22] Adrian Neculau (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 11.
[23] Philippe Forest, *Romanul, realul și alte eseuri*, trad. Ioan Pop-Curșeu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008, p. 105.
[24] *Ibidem*, p. 121.
[25] *Ibidem*, p. 138.
[26] Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*, trad, de Vasi Ciubotariu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2007, pp. 17-18.

cititorului și spectatorului un fel de a trăi în lumea prezentă și de a participa la crearea permanentă a lumii de mâine. Pentru a reuși, „noul roman îi cere publicului să mai aibă încredere încă în puterea literaturii și îi cere romancierului să nu-i fie rușine să o facă.”[27]

BIBLIOGRAPHY

I. Bibliografia operei

Branişte, Lavinia, *Sonia ridică mâna*, Ed. Polirom, Iași, 2021

II. Bibliografie generală

Buden, Boris, *Zonă de trecere. Despre sfârşitul postcomunismului*, trad. de Maria Magdalena Anghelescu, Ed. Tact, Cluj, 2012

Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Ed. Humanitas, București, 2005

Majuru, Adrian, *Copilăria la români*, Ed. Compania, București, 2006

Neculau, Adrian (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Ed. Polirom, Iași, 2004

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001

Tismăneanu, Vladimir (coord.), *Revoluțiile din 1989. Între trecut și viitor*, trad. de Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu. Ed. Polirom, Iași, 2005

III. Bibliografie critică

A. Volume de critică și teorie literară

Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte: reprezentări și identități în literatura română*, Ed. Cartea Românească, București, 2012

Forest, Philippe, *Romanul, realul și alte eseuri*, trad. Ioan Pop-Curșeu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008

Mihalache, Ștefania, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019

Mihăilescu, Dan. C., *Literatura română în postceaușism*, vol. II- *Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Ed. Polirom, Iași, 2006

Raymond, Jean, *Practica literaturii*, trad. de Mioara Izverna, Ed. Univers, București, 1998

Robbe-Grillet, Alain, *Pentru un nou roman*, trad, de Vasi Ciubotariu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2007

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Ed. Univers enciclopedic, București, 2002

B. Sitografie

Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară şi criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*

http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Simut_Andrei.pdf

https://www.consiliereafilosofica.ro/soren-kierkegaard-2/

https://www.observatorcultural.ro/articol/sonia-are-intrebari/

https://filologisme.ro/romanul-sonia-ridica-mana-de-lavinia-braniste-a-aparut-in-limba-germana/

https://www.observatorcultural.ro/articol/sonia-are-intrebari/

[27] *Ibidem*, p. 136.

https://adevarul.ro/cultura/carti/fragment-sonia-ridica-mana-lavinia-braniste-loc-lansarea-romanului-1_5db802565163ec42717d09f6/index.html

SOMETHING OLD, SOMETHING NEW, SOMETHING BORROWED IN "THE HOGARTH SHAKESPEARE PROJECT"

Esther Peter (Andraș)
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This paper proposes a relational examination of five novels in "The Hogarth Series" and their Shakespearean source-texts to determine the amplitude of the contemporary adaptors' use of the original material and their imaginative contributions. By illustrating the numerous potentialities of the Shakespearean text harnessed by the postmodern authors, the present article seeks to challenge the derogatory perception of adaptation and substantiate the necessity of this process in the dynamics of exchange that revitalises literature.

Keywords: Shakespeare, Hogarth Series, adaptation, rewriting, intertextuality

In 2015, the Hogarth Press launched the "Hogarth Shakespeare" project as a tribute to the Bard's enduring popularity and commissioned best-selling writers to reimagine Shakespeare's plays for the contemporary audience. Seven novelistic adaptations have been published in the series: Jeanette Winterson's *The Gap of Time*: *The Winter's Tale Retold* (2015), Howard Jacobson's *Shylock Is My Name*, the retelling of *The Merchant of Venice* (2016), Anne Tyler's *Vinegar Girl* as *The Taming of the Shrew retold* (2016), Margaret Atwood's *Hag-Seed*, as *The Tempest Retold* (2016), Tracy Chevalier's retelling of *Othello* as *New Boy* (2017), Edward St. Aubyn's *Dunbar*, as *King Lear Retold* (2017) and Jo Nesbo's *Macbeth* (2018). To this date, Gillian Flynn's *Hamlet*, the eighth novel in the series, has not been published. The selected novels for the present study illustrate common and specific strategies of the postmodern authors to reimagine the Shakespearean text for the 21st century while familiarising readers with the dramatist's inexhaustible genius and literary craft.

From breaking bad to breaking free in Margaret Atwood's *Hag-Seed*

Always intrigued by Shakespeare's plays, Margaret Atwood's reinterpretation of *The Tempest* is not her first take on the Elizabethan playwright's work. However, with Hag-Seed, the feminist author has succeeded in astounding readers and critics alike by dexterously assimilating a classic story into the postmodern context. Transplanted to present-day Canada, the play preserves the general lines of the plot, organised around the themes of magic, betrayal, revenge and forgiveness. Atwood's cast of protagonists reveals a faithful representation of the dramatis personae in *The Tempest*, with Felix Phillips at the core of the adaptation. Felix's portrayal unequivocally re-enacts Shakespeare's magician, Prospero, a widower immersed in his amour propre and detached from the real world. Exiled from his theatre, Felix reorchestrates Prospero's revenge by ambushing Sal O'Nally and Tony Price in a performance staged at Fletcher Correctional Centre with the latest digital equipment.

Atwood's reinterpretation of Caliban is unpredictable and highly imaginative, a new perspective on the issue of the Other. The composite creature, half man, half fish in *The Tempest*,

driven by instinctual desires, is re-represented by a heterogeneous group of inmates at the prison facility with stereotypical appearances and personalities. Wonderboy, Leggs, PPod, TimEEz, 8Handz are the sonorous names of Felix's actors who break out from their monotonous captivity and step into the magical realm of the theatre. Felix's instruction evokes Prospero's status as Caliban's educator, the Adamic creature who must learn the language of his Creator. Atwood reiterates the mutual transformation of the non-civilised Other and the coloniser in the play that generates "hybrid forms" (Egan, 2007: 222). Felix admits that the prisoners are part of his construct, the darkness in his personality that urges him to take foul revenge just as Shakespeare's magician acknowledges Caliban's existence within his spirit: "This thing of darkness I / Ackowledge mine" (5.1.276-277). The novelist brings under the spotlight the protagonists' mutual liberation through the power of art.

The prison becomes the ideal setting that acclimatises the bawdy language in the play through quotations that maintain the intertextual glue with the source-text: "Filth as thou art. Abhorr'ed slave. The red plague rid you. Hag-seed" (2017: 91). The swear words employed by the inmates legitimately during courses and rehearsals provide an outlet for their accumulated frustration and anger. Unlike the rebellious Caliban in Shakespeare's text, who plots to steal Prospero's book of magic, Felix's students become genuinely involved in studying the dramatist's work, anxious to improve their literacy. The motif of imprisonment is multiplied in Atwood's novel, displaying both literal and allegorical valences. Felix's exile and everyday existence in the penitentiary, his fascination with "The Tempest", his guilt and entrapment in an illusionary world, and the obsession with revenge go beyond the literal incarceration of the collective Caliban. The exploration of Felix's mindscape and intimate contemplations caters to the rehabilitation of his Shakespearean counterpart, inviting the reader's sympathy. The postmodern author's lenient critique of present-day society and the manifesto against the effects of incarceration on the marginalised Other mirror fervent moral and political concerns.

The novel has borrowed the symmetrical structure of an early modern dramatic work delineated by a *Prologue* and an *Epilogue*. The sections of Atwood's adaptation and many chapters display titles derived from Shakespeare's play, inferring an educational purpose. The title directs the focus on Caliban's subjection, alluding to Prospero's invectives and maltreatment. The continuation devised by Atwood evidences the author's freedom to reimagine the Shakespearean text and invest it with a distinctive touch. The summary of *The Tempest* at the end of the novelistic adaptation encourages the audience's final evaluation of the textual correspondence between the two literary works.

Felix's magic relies on electronic instruments and special effects supported by cutting-edge computer technology. In his contemporary musical, the mythological goddesses Iris, Ceres and Juno are reproduced by Disney princesses, and Ariel becomes a superhero. Rap lyrics substitute Prospero's soliloquy in Act I of the play, an artifice unwelcomed by critics. It denotes prison language but fails to duplicate the forcefulness of the Bard's lines as Liza Graham notes, "[h]er rhymes read something like a cloistered English academic might imagine rap to be" (Graham, 2016):

"I'm the man, I'm the Duke, I'm the Duke of Milan,
You want to get pay, gotta do what I say.
Wasn't always this way, no, no," (2017: 156)

The play-within-a-play structure is reworked into a play-within-a-play-within-a-novel (Colipcă-Ciobanu; Gheorghiu, 2018), a story with multiple layers that resembles a Matryoshka

doll or, as Tatar observes, "a mechanism that endlessly reflects the Kaleidoscopic intertextuality of reality and illusion" (2020: 97). The transposition of Miranda has been devoted minute attention by the feminist author. Her portrayal displays a curious ramification as it includes the theatrical director's daughter who has died at a young age, the Miranda fabricated by Felix's imagination and the protagonist of the prison performance, Anne-Marie. Atwood responds to Miranda's innocence and acquiescence in the play by gradually assigning her assertiveness and autonomy.

In the final stage of his metamorphosis, Felix has to detach from Prospero in "The Tempest" and let go of the feelings of guilt and resentment. And he must renounce the illusion of his deceased daughter as the last piece of the puzzle Felix has to acknowledge: "It comes over him in a wave: he's been wrong about his Tempest, wrong for twelve years. The endgame of his obsessions wasn't to bring Miranda back to life. The endgame was something quite different." (2017: 283) Atwood has finally set him free.

Howard Jacobson's *Shylock Is My Name*, an original textual transaction with *The Merchant of Venice*

Jacobson's unique writing style, the subtlety in addressing the notion of Jewishness and his experience in the area of Shakespeare studies have recommended him to update The Merchant of Venice within the Hogarth project. The British writer attempts to maintain the intertextual rapport with Shakespeare's play while infusing his own meanings into the original text. The title of his novel announces a shift of focus on the Jewish money-lender who is re-enacted in two directions, as the sixteenth-century Shylock and the present-day art collector, Simon Strulovitch. The reconfiguration of the plot brings about unanticipated twists that reveal a humorous, even burlesque substratum. The interpretation of the circumcision of the heart in the play transforms into a literal act of circumcision in Jacobson's adaptation, as the terms of the bond that may satisfy Shylock's thirst for retribution. Naturally, Strulovitch and Shylock's discussions and contemplations revolve around the Gentiles' attitude towards Jews, the implications of the bond and the concept of circumcision. The perfect milieu to incorporate Shakespeare's bawdy language through phallocentric humour, innuendoes and vulgar remarks.

Not surprisingly, the novelist reverses the balance in the play, assigning Shylock a more "attractive role in the value system of the hypertext" (Genette, 1997: 343) and directing his caustic satire towards the Christian protagonists. Shylock is given the opportunity to speak on his behalf and justify his wrath. The imaginary conversations with his deceased wife, Leah, the pleasant memories of Jessica's infancy and the spirited debates with Strulovitch on the topic of rebellious daughters confer Shylock an internal motivation for his actions. In Jacobson's sequel, Shylock has come to terms with the effects of his overprotectiveness of his beloved Jessica: "She grew to hate me and I dare say her mother too for dying" (2016: 57). Tubal's credibility is challenged and an alternative course of events hypothesised by the two Jewish protagonists.

The trial scene in the play has been substituted by a flamboyant reception organised by Plurabelle, Portia's counterpart, at her mansion in Old Belfry. Portia's eloquence and erudition are entirely minimised, and her pivotal role dismissed. Shylock becomes a potential agent of change who advocates for unconditional mercy. He borrows Portia's introductory statement, "The quality of mercy is not strained..." (2016: 266), then he continues in Jacobson's original and direct style: "Who shows *rachmones* acknowledges the just but exacting law under which we are created. And so worships God." (2016: 266). Unwilling to display mercy and renounce the transaction, Strulovitch loses the confrontation. However, the affluent art collector paradoxically

shows resignation and contentment, acting generously in the name of friendship. Jacobson reunites Strulovitch with his runaway daughter at the end of the novel, rewriting a more desirable denouement to Shakespeare's play.

Jacobson borrows quotations from *The Merchant of Venice*, performing revisions or alterations that reveal his particular mark: "I am so to be disregarded, in fact – never mind *hath* not a Jew eyes: is not a Jew *there*?" (2016: 150) The natural assimilation of the literal quotes and paraphrases from the Shakespearean text illustrate the universality and timelessness of the social and cultural considerations. The configuration of the novel, which displays chapters divided into episodes and a final Act Five, evokes the structure of an Elizabethan play. Parodic quotations bear the signature of Jacobson's farcical approach to the Christian merchant's immense love for his friend, Bassanio: "Give me your hand, Barnaby [...]. Bid your wife judge whether Barnaby had not once a love..." (2016: 261). The evident polarity between the Jewish usurer and the noble merchant is overanalysed in Jacobson's novel with a clear allusion to the source-text: "I could not allow him to transact his. I stood for order, he for chaos." (2016: 181) The transfer of meaning is accomplished with great literary skill by the postmodern adaptor who portrays the Jewish collector as "too consumed by the materiality of things" (2016: 223) whereas D'Anton's "buying and selling had love at their centre" (2016: 223).

Playing a less hostile taming game in Anne Tyler's *Vinegar Girl*

Retelling the *Taming of the Shrew* is far from an easy task, yet Anne Tyler responded to the challenge, offering a novel reinterpretation of Shakespeare's comedy. Her novelistic adaptation has been acclaimed for its delightful plot and animated characters and dispraised for the unrigorous transposition of the torrid verbal exchanges in the play. The American writer's meticulous depiction of domestic life and the examination of gender dynamics in her novels anticipate a lively take on *The Taming of the Shrew* that keeps close to the original meaning. Tyler transplants a visibly downsized cast of protagonists to modern-day Baltimore, simplifying the events in the source-text. The upper-class Baptista family has been reconfigured as working-class individuals with linear existence. Dr. Louis Battista, a distracted professor absorbed by his research, takes on Minola Baptista's patriarchal role in the comedy. Less shrewish than her counterpart, Kate displays an atypical construct set to challenge the norms of modern society. Sarcastic and inconsiderate, neglectful of her appearance, Kate is definitely the least eligible unmarried woman in the community. Her younger sister, Bunny, on the other hand, seems to portray the ideal companion by present-day standards. While maintaining the theme of marriage at the core of her novel, Tyler departs from the original plot and translates Petruchio's material interest in marriage to Pyotr Shcherbakov's imperative to be granted American citizenship. Obviously, the storyline will precipitate around Kate and Pyotr's playful and animated disputes aimed to duplicate the spirited battle of wits in Shakespeare's comedy.

Although the historical and cultural setting of Tyler's narrative does not support the caustic rhetoric in the source-text, the postmodern protagonists mirror their counterparts' verbal dissension with less hostility. The wooing strategy employed by Pyotr evokes Petruchio's attempts to "kill a wife with kindness" (4.1.199) by praising Katharina's beauty and virtues: "Tall. Hair like Italian movie star. [...] Honest. Tells what she is thinking. [...] But in truth she is kindhearted. Thoughtful. [...] Takes care of people" (2017: 152). Pyotr's obvious endeavours to compliment Kate are doubled by his clumsiness of language that illustrates Tyler's adroit use of humour. Like his counterpart, Pyotr defies every response uttered by Kate, turning her observations to his advantage. His determination, resulted from his experience as an immigrant,

reflects Petruchio's bravery on stormy seas or fighting wild beasts. The "taming" game in the Elizabethan comedy is reiterated with similar linguistic instruments.

Pyotr's masculinity and authority derive from his expressive body language, which substitutes Petruchio's sexual remarks and insinuations. Borrowing from Petruchio's game, Pyotr draws his Katya near and kisses her against her will. Kate's resistance soon gives in to the young man's "fresh-hay smell" (2017: 171) and vigorous arms. Then the irony and wordplay are resumed, with Kate reversing the balance of power: "It was piggish and self-centered and insulting and ... despicable." (2017: 98)

Tyler's treatment of the implications of marriage in modern-day America gives rise to uneasy questions. Will Kate go along with a marriage arrangement for her father's sake? Are her feelings of worthlessness justifiable? Does marriage impact a woman's status in society? The novelist allows the reader a glimpse into Kate's past experiences and present reflections. Her social isolation is rooted in the undervaluation of her worth by herself and those around her. And her father's unreasonable demand has made matters worse for Kate, who feels like an object of transaction or even the victim of "human trafficking" (2017: 111). With nothing promising in store for Kate, she finally agrees to sacrifice her principles in the name of science. At this point, Kate's life changes completely. Once she has gained the status of an engaged woman, the future brings many rewarding opportunities ahead of her. And the perfect occasion for Tyler to display her critique of American society and its attitude toward marriage. Welcomed by her colleagues with a typical surprise party and showered with engagement gifts, Kate has finally understood the ways of the world: "She had status. She mattered. All at once they were interested in what she had to say." (2017: 165)

The novelist's choice to excise the impersonation episodes or the *Induction* that anticipates the play-within-a-play in the comedy has been redressed by the role-playing and disguise assumed by Tyler's cast of protagonists. The *Epilogue* added by the American author, relating the couple's domestic harmony, takes the original text beyond its ending, supplying a more rewarding denouement that characterises all Shakespearean comedies.

Rewriting old prejudices for the new millennium in *New Boy*

Tracy Chevalier's retelling of *Othello* mirrors the author's sense of alienation she has experienced for so many years as a foreigner in the British society. At the same time, her novel *New Boy* seeks to raise the awareness and humaneness of the majority in rapport with the marginalised Other. The atemporal issues of love, jealousy and manipulation in Shakespeare's play advances multiple opportunities to explore the contemporary individual's intricate psychology and appetent gullibility.

The novelist's unconventional revision brings to light an extremely young cast of protagonists which will duplicate the machinations and conflicting emotions in the play, converging in a no less tragic resolution. An inclusive middle school in Washington DC in the 1970's make up the diegesis of Chevalier's adaptation. Osei Kokote, in short O, the son of a Ghanaian diplomat, the new student in an all-white public school, will turn in one day the playground into a genuine battleground of verbal and physical disputes, away from the adults' authority. With an accelerated rhythm of events, Chevalier organises her narrative according to the successive recesses of the school programme. Dee Benedetti, who assumes Desdemona's role becomes fascinated with the new boy's travel stories, causing Ian's contempt and jealousy. Here Chevalier's rewriting skills are at their best.

Ian's elaborate intrigue parallels Iago's plot in terms of motives, strategy and language. The effectiveness of Ian's scheme relies on the young boy's fine insight into his schoolmates' affective construct. Like his Shakespearean counterpart, Ian adapts his strategy and language to his interlocutors' particularities. A keen observer of the impact of his words and actions on Osei's mood, Ian plans his insinuations accordingly. Chevalier duplicates Iago's manipulation and suggestibility tools on O's vulnerability. Pictorial remarks, fabricated evidence, eavesdropping and distortions of the truth constitute Ian's inventory of scheming artifices. And what brings Ian closer to the evil Iago is his ability to draw out the darkness in Osei's imagination. The resourcefulness to manoeuvre the events from a distance confers Ian the position of a puppeteer or a play director, alluding to the ingeniously staged play-within-a-play in Shakespeare's tragedy.

The metaphorical significance of Venice and Cyprus, the antipodal locales, in the play have transposed to Chevalier's narrative, with Washington DC as the apparent centre of civilisation and order and Accra as the emblem of wilderness and unrestrained passion. In the final act of Chevalier's adaptation, the reader may reassess the true symbolic connotation of each setting, concluding that darker sentiments inhabit Ian's soul than the new boy's heart. And Dee has discovered the warmth and sensibility in Osei. The young boy's entire being ignites a spark in Daniela, who senses "a jolt course through her, similar to what she experienced once when she touched an electric fence for a dare" (2017: 11).

Ian uses a strawberry pencil case as "ocular proof" (3.3.360) to shake Osei's confidence in Dee. Chevalier's ambiguous denouement shows the new boy standing up on the jungle gym in the schoolyard, holding his fist high and shouting "Black Is Beautiful", then jumping at the terror of everyone present. The playground is engulfed by darkness. Chevalier has ended her plead, and the reader may judge and rule.

Crafting horror and suspense in Jo Nesbo's *Macbeth*

The Norwegian crime noir author Jo Nesbo furnishes the Hogarth Series readers with genuine thrills and chills in his spectacular reinterpretation of *Macbeth*. Darkness, blood and rain set up the background for excruciating hallucinations and agonizing ordeal. Murders multiply, and the thirst for power becomes insatiable for reason has succumbed to absurdity. A former industrial town dominated by corruption and a high crime rate reconfigures Macbeth's world in Nesbo's adaptation. Here, destitution and despair are perpetually sweetened by gambling and drug abuse. With Inspector Macbeth as the head of a SWAT division, Lady, the owner of Inverness Casino and Hecate, an omnipotent drug lord, things can only take a turn for the worse.

Nesbo's cinematic descriptions and fondness for details illustrate the particularities as a detective fiction writer. A relational reading evidences many elements in the play creatively assimilated into the postmodern novel. With Commissioner Duncan's brutal murder, Nesbo reproduces the language of indecision in Shakespeare's text: "I *won't* do it too because I *can't* find the will for such villainy. It's wrong." (2018: 141); "I can't do it" (2018: 141); "I can't do this" (2018: 141); Lady's masculinity and dominance are aptly echoed: "Aren't you a man who wants to be at the top? Are you happy to lick the boots of others?" (2018: 126) Lineage and legitimacy are questioned with Macbeth's ascent to a higher position in the police force. Macbeth's hunger for power in the source-text translates to the consumption of a new drug supplied by Hecate, "a new yet ancient product" (2018: 285) that has successfully substituted the commissioner's former addiction. Therefore, the "bloody and invisible hand" (3.2.47) alludes to

Adam Smith's concept, which defines the mechanisms of capitalism, Hecate's monopoly on the drug market and the rapport between demand and supply.

The shift to the narrative mode of representation enables the Norwegian author to project the story through the protagonists' perspectives while examining their inner psychology meticulously. The Macbeths' monologues in the play are supplanted by intimate contemplations and retrospections aimed to contribute to the rehabilitation of Shakespeare's dramatis personae. The uneasy contemporary concerns with psychic distress have received considerable attention in the novel. Nesbo takes the tragedy beyond the scenes of sleepwalking and hallucination, granting the Macbeths a psychological motivation for their actions rooted in their childhood traumas. Behind Lady's displayed manliness and determination lies a profound vulnerability caused by her father's abuse which resulted in a pregnancy at the age of thirteen. Nesbo creates the circumstances which elucidate Lady Macbeth's ambiguous recollections of breastfeeding and filicide: "I gave it extra milk so that it was smiling blissfully at me when it fell asleep. Then I smashed its head against the wall" (2018: 384). Macbeth's inner scars are also caused by his abuse by the orphanage director and masked by his drug addiction. The protagonist's troubled past and conscience may be the key to his addictive passion for Lady, as Nesbo explains, alluding to the contradictions characteristic of the Shakespearean text: "she is the sickness and remedy in one. Thirst and water. Desire and satisfaction" (2018: 160).

The assimilation of the weird sisters and the supernatural proceeds spontaneously in the grim landscape enacted by the novelist. Three grotesque Asian women brought by Hecate from a heroin lab in Bangkok resort to black magic and secret ingredients to brew their drugs: "toads' glands, bumble bee wings, juice from rats' tails and even blew their noses into the tank" (2018: 103) The unsophisticated image clearly duplicate the lines in the original text: "Fillet of a fenny snake, / In the caldron boil and bake; / Eye of newt, and toe of frog, / Wool of bat, and tongue of dog" (4.1.12-15).

The setting in Nesbo's narrative anticipates the atrocious acts to be revealed. The prosperous town has metamorphosised into a wasteland covered in soot and poison, deluged with a sordid silence pierced by the intermittent drops of rain. The significance of blood is prefigured with versatility: "a Soviet vessel loosing so much rust from its hull in the rain it looked as if it was bleeding into the harbour" (2018: 7). Rain accompanies every violent event or tormenting emotions. The futility of each drop of rain is announced at the beginning of the novel and reiterated at its end, corroborating the individual's meaningless existence: "*Tomorrow, tomorrow and tomorrow. The days crawl in the mud, and in the end all they have accomplished is to kill the sun again and bring all men closer to death*" (2018: 561).

BIBLIOGRAPHY

Atwood, Margaret. *Hag-Seed*. London: Vintage. 2017. Print.

Chevalier, Tracy. *New Boy*. London: Vintage. 2018. Print.

Colipcă-Ciobanu, Gabriela Iuliana; Gheorghiu, Oana. Updating the Shakespearean Metatheatricality for the 21st century: Margaret Atwood's Art of Metafiction in Hag-Seed. *4th International Online Conference New Dimensions of Philology - Languages, Literature, Linguistics, Culture*. Poland: 2018.

Egan, Robert. This Rough Magic: Perspectives of Art and Morality in The Tempest. *Shakespeare Quarterly, 23*(2), 171-182. 1972. doi:10.2307/2868575

Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press. 1997. Print.

Graham , Liza.. In 'Hag-Seed,' A Gentle Guide To Shakespeare's Stormy Island. *NPR*. 2016, October 16. https://www.npr.org/2016/10/16/496762131/in-hag-seed-a-gentle-guide-to-shakespeares-stormy-island

Jacobson, Howard. *Shylock Is My Name*. London: Vintage. 2016. Print.

Muñoz-Valdivieso, Sofia. Shakespeare our contemporary in 2016: Margaret Atwood's rewriting of The Tempest in Hag-Seed. *SEDERI Yearbook (27)*,105–128. 2017.https://www.redalyc.org/pdf/3335/333553631005.pdf

Nesbø, Jo. *Macbeth*. Vintage. London: 2018. Print.

Percec, Dana. The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag- Seed. *Caietele Echinox, vol. 34, 2018:Posthumanist Configurations*. 2018. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/04/CaieteEchinox34-2018-pp.295-307.pdf

Rothschild, Emma. Adam Smith and the Invisible Hand. *The American Economic Review*, *84*(2), 319–322. 1994. http://www.jstor.org/stable/2117851

Shakespeare, William. *The Tempest*. Wordsworth Editions.1998. Print.

Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. Wordsworth Editions. 1998. Print.

Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. Wordsworth Editions. 1998. Print.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Wordsworth Editions. 1998. Print.

Shakespeare, William. *Othello*. Wordsworth Editions.1998. Print.

Tatar, Yagmur. "Spirits to enforce, art to enchant": Metatheatricality and Art in The Tempest and Hag-Seed.*B.A.S.* ,vol. XXVI. 2020.

Tyler, Anne. *Vinegar Girl*. Vintage. London: 2017. Print.

MEMORIALISTIC ELEMENTS IN MACEDONSKI'S PROSE

Ramona Nicoară (Bledea)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Adrian Marino considers that Macedonski through his memorialistic prose continues the poetic tendencies, noting the inability to objectify the prose loaded with the confessional style. In these literary creations, the writer recreates the golden age of childhood, a magical topos of patriarchal times. The Bucharest experience aggravates the nostalgia for the Oltenian space and makes him aware of the dramatic alienation. In memorialistic prose, through the myth of the eternal return, he evokes a paradisiacal, auroral time.

Keywords: writer, historically, literary, Macedonski, memorialistic prose

Proza memorialistică macedonskiană trădează nostalgia scriitorului după locurile deosebite ale copilăriei precum valea Amaradiei, moșia de la Adâncata sau Pometești, comuna Goiești din județul Dolj cu numeroasele ei sate, sau locurile spre Craiova, Parâng, moșiile rudelor și drumul spre Bucureștiul care contrastează puternic idilicul provincial. Unele poeme și proze devin defulări sentimentale după paradisul ancestral pe care familia l-a pierdut la scurt timp după moartea tatălui.

Experiențele extraordinare din copilărie vor alina sufletul încercat de tristețe în urma eșecurilor de mai târziu. În acest sens, unele proze memorialistice precum *Zi de august, Dramă banală, O noapte în Sulina* descriu impresiile și simțămintele în fața locurilor natale, oamenilor, obiceiurilor și tradițiilor, a întâmplărilor și a credințelor. Scriitorul, prin aceste acte de retrospecție, încerca să se înțeleagă pe sine și să găsească explicații la deciziile viitoare.

Modelul acestui tip de proză este preluat de la înaintașii și contemporanii săi precum V. Alecsandri, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și A. Russo care dezvoltă o proză memorialistică de călătorie cu minunate descrieri artistice, exotice și pitorești. Primele exerciții de creație în proză sunt *Pompeia și Sorento* (1874) apărut în *Oltul, Pomul Mărgăritei* (1880) apărut în *Literatorul* și *Legenda libertății (1880)* apărut în *Literatorul.* Mihai Zamfir consideră că în aceste opere putem constata că „jenante precizări autobiografice scot aproape bucata în afara literaturii.”[1]

Cartea de referință în acest domeniu rămâne însă *Cartea de aur* în care scriitorul folosește o nouă specie, a nuvelei lirice, găsindu-și originalitatea prin introducerea elementelor simboliste la nivelul limbajului, în modelul autohton. Însă unele nuvele sunt scrise din dorința scriitorului de a-și exprima trăirile față de locurile natale, de oamenii cu care a intrat în contact de-a lungul vieții, astfel „un curent de lirism autobiografic și memorialistic o străbate tot timpul.”[2]

[1] Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 200.
[2] Vianu, Tudor, *Scriiori români,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 422.

În nuvela *Ouă de Paști*, scriitorul descrie obiceiurile pascale, ținând seamă de sentimentele și amintirile din copilărie. Familia sărbătorea la conac, având o masă îmbelșugată „mielul rumen, ceapa verde, gâștele grase, claponii cu hrean, limbile afumate și alte mezeluri abia au loc pe ea. În fiecare capăt, și la mijloc, vin apoi coșulețele cu ouă roșii, încondeiate, galbenii și viorii, cu altele, în sfârșit de toate fețele.”[3]

Actul religios exaltează senzațiile inocente ale copilului prin mirosul smirnei și tămâiei, lumina sfeșnicelor, cântările religioase, dar mai cu seamă prin pioșenia omului evlavios care-și cunoaște locul în fața Creatorului, închinându-se și îngenunchind în fața icoanelor „ne plecam capetele cu umilință spre lespezile de piatră, ne frângeam în două și credeam că deasupra noastră cerurile s-au deschis cu bunătatea și mântuirea lor...”[4]

Unul dintre elementele cadrului natural evocate, care i-a marcat copilăria este apa Amaradiei „râul de argint și catifea verde” care curge „luată de timpul ce fuge”, după cum este descrisă în proza *Ouă de Paști*.

Atmosfera de la moșia bunicilor, din partea mamei, este agitată deoarece este încărcată de zgomotul oamenilor de la curte care contribuie la treburile casei sau sărbătoresc în ritmul muzicii tradiționale, după cum este evocată în nuvela *Verigă-Țiganul.* Boierul, stăpânul moșiei, este descris pozitiv deoarece îi ocrotește pe țiganii și țăranii care-i lucrează, asigurându-se că au mâncare și haine. Aceste prezentări idilice nu aparțin întru totul realităților istorice, fiind doar niște creații utopice ale unei viziuni puerile, derutate, care nu cunoștea alte rânduieli sociale și care nu făcea parte din categoria celor exploatați. Scriitorul amintește în această operă de eliberarea țiganilor din robie. Această societate patriarhală, idilică, opulentă, descrisă și în *Isprăvnicelul,* o vom întâlni mai târziu la Sadoveanu în *Hanul Ancuței.*

Obiceiul tatălui de a-și invita supușii la grovie, mulți fiindu-i fini, este amintit în nuvela *Grovie*, o nuvelă neterminată care a rămas în manuscris și în nuvela *Zi de august.* Moara și casa bunicului sunt surprinse în *Zi de august* ca fiind moara și cula pitarului Stambulache.

Orașul Craiova, cel de-al doilea cămin al viitorului poet, se regăsește în câteva din creațiile de maturitate. Acolo, Macedonski a locuit în casa bunicilor pe care mama sa a primit-o moștenire la căsătoria cu locotenentul Alexandru D. Macedonski. La Craiova au fost scrise primele încercări literare cu care poetul nu se mândrește, dar consideră că merită să fie publicate.

În proza macedonskiană *Pomul de Crăciun*, scriitorul va face trimitere la fântâna Jianu aflată la poarta casei și la biserca Sf. Ioan Sebastian din mahalaua Cernăteștilor: „O! preacurate și preacinstite zile ale copilăriei, cum v-ați dus, și cum ați luat cu voi și pe preacucernicul preot, cu biserica lui cu tot, biserică după nume Sfântul Ioan Sevastos, din mahalaua Cernăteștilor, în dosul fântânei Jianului.”[5] Scriitorul deplânge vremurile trecute ale copilăriei și va descrie casa în care a locuit în Craiova: „locuiam într-o casă mare, cu coperiș de șindrilă țuguiat, având pe fiecare colț al lui câte-o sfârlează de tinichea ruginită, ce înfățișa un cocoș, și ce scârțâia ca un scârstei de cum se apuca vântul să sufle. Această casă era înconjurată cu stufuri de trandafiri de dulceață ce întocmeau împrejurul ei niște minunat de vesele grădinițe între verzile zăbrele ale

[3] Macedonski, Alexandru, *Opere. I. Versuri. Proză în limba română*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, București, 2004, p. 1514.
[4] *Ibidem,* p. 1513.
[5] *Ibidem,* p. 1168-1169.

micilor garduri ce le despărțeau de curte."[6] Nuvela exprimă un amestec de sarcasm și de fantezie deoarece circumstanțele în care sunt acordate darurile sunt sărăcăcioase.

Craiova mai este amintită și în opera *Dramă banală.* Subiectul operei prezintă un alt moment din biografia familiei Macedonski, moartea bunicului Dimitrie Pârâianu, Serdarul Calomfir în povestire. Adrian Marino afirma despre această nuvelă „că abundă de date autobiografice". Copilul Macedonski este fascinat de plebicistul de la 1866 pentru aducerea dinastiei străine. Evenimentul istoric este descris într-o formă satirico-comică în această nuvelă, arătând că unii boieri erau forțați să-și dea acordul împotriva voinței lor, fiind agresați de o ploaie de portocale și lămâi. Comicul de limbaj își face simțită prezența prin stâlcirea numelui viitorului conducător de către popor „încât strănepotul lui Ferderic-cel-Mare se încetățenea în orașul Banilor sub porecla de „Sic-Marine".[7]

Motivul luminii este bine reprezentat în descrierea camerei mortuare prin lumina soarelui care „își revarsa în liniște blândețea mângâioasă "[8], „cenușă de aur"[9], „aurul pervazurilor"[10] sau este reflectată de „oglinzi venețiene"[11] și de „făcli aprinse"[12].

Un alt eveniment dureros al familiei Macedonski, moartea tatălui, a fost prezentat în nuvela *Pe drum de poștă* în care mama scriitorului este chemată grabnic la București din Craiova, printr-o telegramă. Călătoria spre capitală îi oferă fiului de 14-15 ani posibilitatea să-și analizeze viața alături de tatăl-general, realizându-și un autoportret sufletesc care surprinde un alter-ego al prozatorului: „deși era încă mic prin ani, se dusese prin cugetare și prin simțire departe. Binele și răul îi vorbeau cu o deopotrivă putere. Nici mama, nici tatăl lui, nici frații și nici camarazii de o vârstă cu dânsul, nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet, și în ce tăvăliri de noroaie l-ar fi dus gândul, dacă acestea l-ar fi părăsit. Ochii lui erau mai totdeauna coperiți de o ceață, așa că părea nepăsător pentru tot ce se petrecea împrejuru-i și că umbla dormind pe picioare."[13] Se pare că scriitorul era o fire visătoare, trăsătură pe care o împrumută și unor personaje precum Vergea, Odorescu sau Dereanu.

Tudor Vianu este primul critic literar care se apleacă asupra prozei macedonskiene și care atrage atenția asupra elementelor autobiografice care inundă creația macedonskiană și care devine un spațiu compensator pentru toate exaltările și frustările sentimentale. Nicolae Manolescu consideră că în volumul *Cartea de aur* „Macedonski îi prelungește în aceste proze pe Negruzzi, Ghica sau Alecsandri"[14]. Analiza lirismul autobiografic și memorialistic merită extins într-o lucrare mai amplă care să cuprindă și alte proze: *Bariera Șimnicului, Trecerea Oltețului, Caii negri, O noapte în Sulina, Scrisoare de la Dumnezeu, Nuvelă în scrisori, Maestrul din oglindă, Casa cu nr. 10, Vraja lunei, Cel de pe urmă Obrenovici.*

Criticul literar Adrian Marino în urma unei cercetării mai ample a operei marelui scriitor constată că proza memorialistică trădează tendințele poetice și incapacitatea obiectivării stilului

[6] *Ibidem,* p. 1169.
[7] *Ibidem,* p. 1239.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem,*.
[12] *Ibidem,*.
[13] *Ibidem,*, p. 1159.
[14] Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 536.

narativ. Prozele memorialistice au ca punct comun exploatarea mitului eternei reîntoarceri înspre un timp sacru al memoriei afective.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotel, *Poetica,* Editura Științifică, București, 1957;
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997;
- Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei,* Editura Univers, București, 1999;
- Binet, Alfred, *Dedublarea personalității și inconștientului*, Editura I.R.I., București, 1998;
- Bărboi, Constanța, *Simbolismul românesc, Alexandru Macedonski, George Bacovia*, Editura Universitară, București, 2007;
- Bește liu, Marin, *Alexandru Macedonski și complexul modernității*, Scrisul Românescu, Craiova, 1984;
- Caraion, Ion, *Sfârșitul continuu,* Ed. Cartea Românească, București, 1977;
- Ciocârlie, L., *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern,* Ed. Cartea Românească, București, 1979;
- Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura română și expresionismul,* Ed. Minerva, București, 1978;
- Dimitriu, Daniel, *Grădinile suspendate .Poezia lui Alexandru Macedonski*, Polirom, Iași, 1999;
- Dumitriu, Dana, *Prefață la <<Al. Macedonski - Poezii>>*, Ed. Minerva, București, 1972;
- Eliade, Mircea, *Mefistofel și androginul*, Editura Humanitas, București, 1995;
- Freud, Sigmund, Psihanaliza visului, Editura Minerva, 1995;
- Glodeanu, Gheorghe, *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014;
- Glodeanu, Gheorghe, *Poezie și poetică*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2010;
- Glodeanu, Gheorghe, *Între real și imaginar. Incursiuni în proza fantastică franceză din secolul al XIX-lea*, Editura Eikon &Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2020.
- Jaccard, Roland, *Nebunia*, Editura de Vest, Timișoara, 1994;
- Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, București, 1994;
- Lovinescu, Eugen, *Scrieri 1, Critice*, EPL, București, 1969;
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie,* Ed. Cartea Românească, București, 1987;
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei,* Ed. Timpul, Reșița, 1996;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura 100+1 Gramar, București, 1998;
- Manolescu, Nicolae, *Teme,* Ed. Cartea Românească, București, 1971;
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1 *Antichitatea, Evul Mediu, Renașterea, Umanismul, Clasicismul, Barocul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991;
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare,* Editura Eminescu, București, 1973;
- Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967;
- Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura Pentru Literatură, București, 1966;
- Negoițescu, I., *Istoria literaturii române,* Ed. Minerva, București, 1991;

- Negoițescu, I., *Scriitori moderni,* Ed. Eminescu, București, 1966;
- Popescu, Florentin, *Necunoscutul Macedonski,* Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române,* vol. III, 1944-1984, Ed. Minerva, București, 1987;
- *Simbolismul european*, vol 1, Editura Albatros, București, 1983;
- *Simbolismul european*, vol 2, Editura Albatros, București, 1983;
- *Simbolismul european,* vol 3, Editura Albatros, București, 1983;
- Todoran, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică,* Editura Univers, 1973;
- Vianu, Tudor, *Opere,* Ed. Minerva, București, 1972;
- Zamfir, Mihai, *Poemul romînesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981;

MINULESCIAN LYRICS

Raluca Nicoară (Bledea)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Minulescian poetry seeks sensations, vibrations, ideals, which highlight a magical power, through which to convey intimate feelings of loneliness, sadness, love and death. Minulescu brought a change of sensitivity and form of expression in poetry depending on his own temperament, character and depending on the literary environment in which he entered.
What characterizes his lyrics is the representation of the outside world through different relationships and attitudes as complex as possible. The minulescian lyrical opera conveys complex and intense moods in which a vague atmosphere dominates, a principle also found in Mallarme's lyrics. In Minulescu we will not find detailed descriptions, imposed ideas or feelings, because discretion is another note of superior poetry, of symbolist poetry, which is subordinated to the psychology of its reader.

Keywords: feelings, symbolism, poetry, modernism, lyrical, sensations.

Opera lui Minulescu a participat, alături de alte creații literare, la metamorfozele poeziei europene și românești, la procesul de canonizare poetică, ilustrând o nouă direcție literară ce a influențat dezvoltarea literaturii și a impulsionat creativitatea scriitorilor. Scriitorii simboliști au conceput, au format și au fixat un nou orizont de așteptare, reprezentând una din cele mai complexe manifestări a poeticității aflată într-un conflict etern între forțele endogene și forțele exogene.

Odată cu secolul al XIX-lea are loc emanciparea, tranziția către modernitate a literaturii, evidențiind tot mai intens metamorfozele eului poetic care devine autonom prin transformarea sa în propriul obiect, codificând discursul poetic. Acest fenomen a marcat o evoluție a sistemelor poetice, a conceptelor de poezie, de poeticitate, eu liric și discurs poetic. Așadar, eul poetic simbolist a recurs la diferite relații cu lumea, limbajul și chiar cu vocea enunțătoare. Noua generație, alături de Minulescu, a constituit noi tipare „pattern-uri", scenarii, forme, limbaje poetice, viziuni, subiecte poetice, metode poetice variate, discursuri lirice la persoana întâi asemenea unei manifestări colective. Opera sa a susținut prin mutațiile din conștiința lirică și traducerile din alte limbi, dirijarea noii generații spre modernizarea literaturii, spre simbolism.

Autorul a avut de la început încredere în calitățile sale de excepție, reușind să influențeze și să cucerească cititorii prin metoda poetică abordată. Critica literară i-a recunoscut valoarea contribuției la dezvoltarea și sincronizarea poeticității românești, prin structuri și ipostaze lirice cât mai diverse asemenea celei continentale. Activitatea sa literară este prolifică pe toate trei genurile literare, scriind critică literară și traducând din scriitorii simboliști străini.

Lirica simbolistă minulesciană parcă se încăpățânează să nu iasă din tiparele definiției date de Macedonski poeziei simboliste în articolul „Poezia viitorului", „Din datele definițiunii, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bălci ale antitezei, și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe

care burghezimea sufletelor, neariparte către aristocrația în arte, nu va ajunge, - din fericire să-l înțeleagă niciodată... Poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii."[1] Propria sa evoluție literară a fost confirmată de-a lungul timpului de oamenii care i-au cumpărat și i-au citit volumele de poezie, tentați de a-i descoperi și descifra misterele poeziei sale. George Călinescu, Nicolae Manolescu, Matei Călinescu, Emil Manu sunt doar câteva dintre numele reprezentative care au pus în lumină opera minulesciană pe harta simbolismului literar interbelic.

Poezia minulesciană caută senzații, vibrări, idealuri, care să evidențieze o putere magică, prin care să transmită sentimente intime de însingurarare, de tristețe, de iubire și moarte. Minulescu a adus o schimbare a sensibilității și a formei de exprimare în poezie în funcție de propriul temperament, caracter și în funcție de mediul literar în care a pătruns. Ceea ce caracterizează lirica sa este reprezentarea lumii exterioare prin diferite raporturi și atitudini sufletești cât mai complexe.

Opera lirică minulesciană transmite complexe și intense stări sufletești în care domină o atmosferă vagă, principiu întâlnit și în versurile lui Mallarme. La Minulescu nu vom găsi descrieri amănunțite, idei sau sentimente impuse, fiindcă discreția este o altă notă a poeziei superioare, a poeziei simboliste, ce se subordonează psihologiei cititorului său. Amestecul de genuri literare este o strategie ca volumele sale de poezie să trezească senzația de scenetă, dialog, monolog și chiar de conștiință scenică. Versurile sale au dislocat tradiții și cutume, au mișcat limbajul liric, fiind supuse sentimentului de eliberare a autorului prin poezie.

Autorul „Romanțelor pentru mai târziu" își găsește analogii, corespondențe în formele exterioare vieții sale, reușind să demonstreze unirirea dintre starea sufletească apăsătoare și picăturile de ploaie care cad domol, plictisitor, păstrând mereu același ton. Poetul instituie o legătură între sunetul clopotelor și tristețea unui suflet sau speranța de iubire și regret a cuplurilor. Acestui element simbolist îi asociază și alte motive exterioare sau spirituale, frământările sufletești și reacțiile afective complexe.

Simboliștii au evidențiat în operele lor „eu-l exterior", „eu-l interiorizat" „eu-l poetic autentic", eu-l diferențiat" și în final un „eu poetic emancipat". Densusianu concluziona în acest sens că „A simți această legătură misterioasă între noi și restul lumei, a proiecta în afară agitațiunea continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilității moderne."[2] Eul poetic minulescian a experimentat treptat toate aceste ipostaze lirice, consolidând și impunând o nouă tradiție poetică.

Minulescu pune accentul în versurile sale pe conținut pe care îl modernizează printr-un nou discurs și pe care îl acordează la propria sa conștiință individuală. Poeziile sale rezonează cu dorințele, așteptările și gusturile cititorilor săi, rămânând impregnate în memoria acestora fără un efort prea mare de voință. Discursul poetic minulescian prezintă un eu poetic capabil să-și exprime cât mai firesc autonomia, libertatea și experiența într-un mod spectacular. Această nouă percepție lirică corespunde sensibilității moderne chiar dacă este foarte departe de teroarea tensiunii metafizice impuse de Blaga.

Minulescu simte că este legat de fibra spațiului liric simbolist prin subiectul poetic personalizat, prin noile acorduri ale sensibilității. Materialul său poetic depozitează influențe artistice similare altor poeți români ai momentului, dar și străini. După cum se poate observa, asupra creației sale s-a exercitat o vizibilă influență a unor poeți francezi, ca Verlaine,

[1] Pricop, Lucian, *Simbolismul românesc*, Editura Coresi, București, 2003, p. 10.
[2] Pricop, Lucian, *Simbolismul românesc*, Editura Coresi, București, 2003, p. 72.

Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud, Aloysius Bertrand sau Jules Laforgue, dar mai ales aceea a belgienilor Emil Verhaeren, Charles van Lerberghe și Maurice Maeterlinck. Influența lui Jean Moreas se poate justifica prin faptul că și acesta are o acută sensibilitate urbană, tonul evocativ susținut de o vibrație lirică intensă care îl atrage după sine pe cititor în procesul comunicării poetice ca un coparticipant. Ca și la Tristan Corbiere tonul este nostalgic, puțin melodramatic, impunându-și imediat autenticitatea difuză pe valul de prospețime lirică simbolistă după romantismul prelungit al lui Eminescu.

Criticii literari au relevat subtilitatea erotică atât a textelor din volumul de debut „Romanțe pentru mai târziu" (1908) cât și a următoarelor „De vorbă cu mine însumi" (1913), „Spovedanii" (1927), „Strofe pentru toată lumea" (1930), „Nu sunt ce par a fi..." (1936) și „Versuri" (1943). Eul liric traversează aventuri amoroase cu scopul de a accede la o senzualitate hedonistă, cu inflexiuni elegiace în care actantul înamorat își destăinuie toată intimitatea secretă printr-o retorică sacerdotală. Acest experiment liric a influențat poezia mai multor scriitori simboliști din acea perioadă, cât și din perioada imediat următoare printre care Ștefan Petică, Iuliu Săvescu și Dimitrie Anghel.

Sufletul poetic minulescian se expune prin cuvinte, gesturi, simțuri, păreri și impresii, remarcându-și noutatea și profunzimea senzațiilor de autoconștientizare ale efectelor erotice asupra actantului masculin. Eul liric nu se mai vede constrâns să-și tabuizeze simțurile, să-și ascundă reacțiile pudibonde, îndreptându-se spre o retorică permisivă, o retorică a corporalității care incită la senzualitate, la „erotomanie**"**. Substanța autentică a discursului minulescian este tocmai această destăinuire dezinhibată a atracțiilor senzoriale ale masculinității emancipate de orice interdicții morale și artistice, întâlnită și în poeziile Claudiei Millian.

Ceremonialul actului poetic minulescian solicită o retorică specială, originală, influențată de manifestările actoricești care i-au supraevaluat receptarea critică a liricii sale, lăsând o impresie profundă asupra receptorilor poeziei sale teatrale, o poezie a jocului. Ipostaza teatrală ascunde măști ale solicitărilor afective interioare care îi modifică atitudinea, comportamentul, tonul, limbajul și chiar identitatea. Prezența eului liric se face observată ca inserție a instanței romantice, ca eu care își joacă propria esență sinceră și netrucată de vreun rol sau mască secretă a substanței interiorității sale. Discursul său este unul simbolist care corespunde atât sensibilității eului poetic, cât și celui teatral, două ipostaze inseparabile ale geniului său asemenea unei perechi de gemeni siamezi.

Minulescu nu a avut nici un complex față de alți poeți simboliști români sau europeni, scriind texte poetice atât în franceză cât și în română. Acestea i-au evidențiat originalitatea poetică, formulele inovatoare încă stăpânite de *canonul oral*. Asemenea predecesorilor săi, Charles Baudelaire (1821-1867), Stephane Mallarme (1842-1898) și Paul Verlaine (1844-1896), autorul își încarcă materialul poetic cu o mare forță de sugestie, cu o muzicalitate și armonie complexă care excelează sub stăpânirea cuvântului. Versul lui Baudelaire din poezia „Corespondențe" caracterizează succint substanța poeticității lor „Parfum, culoare, sunet se-ngână, și-și răspund."Acesta este secretul sintezei poeziei simboliste, a talentului și imaginației scriitorului.

Poezia minulesciană apelează la muzicalitatea cuvintelor cerută și de P. Verlaine „Muzică înainte de toate" în „Arta poetică". Elementele care susțin tonalitatea armonică a creațiilor sale sunt: repetițiile, refrenele, eufonia, cadența, onomatopeele, ritmul lăuntric, dezvoltate de fantezia poetică într-un concert de imagini poetice auditive care propun teme noi de cercetare urbană. Orchestre întregi de instrumente: vioara, fluierul, pianul, harfa sunt coardele vocale prin care eul

liric își exteriorizează sentimentele, stările sufletești. Simbolismului fonetic i se adaugă anumite cuvinte, structuri fonetice prin care vocalele sau consoanele contribuie la dezvăluirea unor semnificații sau atitudini cheie, iar din punct de vedere tehnic au rafinat subtil expresia artistică.

Minulescu adoptă și el alături de alți simboliști versul liber, o nouă tehnică prozodică și scrie versuri eliberându-se de tirania rimei, plasând pe primul loc muzicalitatea versurilor, armonia ritmică și asocierea cuvintelor. Această tehnică nouă ridică expresivitatea, armonia versurilor și îmbogățește partea sufletească și mesajul poetic. Asemenea lui Verlaine, Minulescu recurge la această reformă metrică și renunță la vechile reguli impuse de prozodia veche pentru a se putea bucura de libertatea care îl caracterizase. Versurile minulesciene evită rima versificației anterioare și utilizează versuri cu număr inegal de silabe, iar dacă apare rima este doar un accesoriu discret. Accentul se pune pe muzicalitatea frazei poetice, pe o anumită cadență, pe ritmul ei interior, pe aptitudinile artistice, pe simțul muzical, și pe asocierea cuvintelor în versuri. Aceste combinații de ritmuri și forme pune în lumină atât originalitatea, cât și personalitatea poetică minulesciană.

BIBLIOGRAPHY

EDIȚIILE OPERELOR INVESTIGATE

1. Minulescu, Ion, *Bucureștii tinereții mele…,* Ed. Tineretului, 1969.
2. Minulescu, Ion, *Cetiți-le noaptea*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1991.
3. Minulescu, Ion, *Corigent la limba română,,* Editura pentru literatură, București, 1969;
4. Minulescu, Ion, *De vorbă cu mine însu-mi*, Editura Cultura Națională, București, 1924.
5. Minulescu, Ion, *Într-un bazar sentimental*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
6. Minulescu, Ion, *Nu sunt ce par a fi,* Revista Fundațiilor Regale, VIII, nr. 10, oct. 1941.
7. Minulescu, Ion, *Poezii*, Editura Tineretului, București, 1969.
8. Minulescu, Ion, *Proză,* Ed. Minerva, București, 1986.
9. Minulescu, Ion, *Romanțe pentru mai târziu,* Ed. pentru Literatură, București, 1969.
10. Minulescu, Ion, *Scrieri, vol. I,* Ed. pentru literatură, București, 1966.
11. Minulescu, Ion, *Scrieri, vol.II,* Ed. pentru literatură, București, 1966.
12. Minulescu, Ion, *3 și cu rezeda 4,* Ed. Literatorul, Craiova, 1991.
13. Minulescu, Ion, *Versuri*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2004.
14. Minulescu, Ion, *Versuri și proză,* Editura Eminescu, București, 1986;

REFERINȚE TEORETICE ȘI CRITICE

15. Amado, Alonso, *Materie și formă în poezie,* Editura Univers, București, 1995.
16. Bărboi, Constanța, *Simbolismul românesc. Alexandru Macedonski. George Bacovia*, Editura Universitară, București, 2007;
17. Boldea, Iulian, *SIMBOLISM, MODERNISM, TRADIȚIONALISM, AVANGARDĂ,* Editura Aula, anul 2002.

18. Bomher, Noemi, *Inițieri în teoria literaturii,* Editura Fundației Chemarea, Iași, 1994.
19. Bordeianu, Mihai, *Versificația românească,* Editura Junimea, Iași, 1974.
20. Bote, Lidia, *Antologia poeziei simboliste românești,* EPL, București, 1968.
21. Bote, Lidia Marino, *Simbolismul românesc,* Ed. Sim Art, Craiova, 2009.
22. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, București, 1985.
23. Călinescu George, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
24. Cătănescu, Maria Cvasnîi, *Elemente de retorică românească: poezie, proză, text dramatic,* Editura All Educațional, 2001.
25. Ciopraga, Const. *Literatura română între 1900 și 1918,* Editura Junimea, București, 1970.
26. Ciocan, Alexandru, *Configurări obsesive în simbolismul românesc, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2011*.
27. Cioculescu, Şerban, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968.
28. Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, ediţie revăzută şi adăugită, Institutul European, Iaşi, 1997.
29. Coroamă, Mihaela, *Simbolismul românesc. Constituirea doctrinei estetice și a conștiinței de sine,* Ed. Vasiliana 98, Iași, 2010.

FEMININITY AND GLORY – PEACE AND WAR IN LEV TOLSTOY'S NOVEL

Ruxandra-Victoriţa Ursa (Hădărău-Ursa)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: There was and still is a lot of criticism for the way in which Lev Tolstoy created his female characters and he was blamed of being a misogynist when it came to render the real woman, with her needs and rights during the 19th century. Despite all of these, this paper brings criticism from both sides: those who accuse the author and those who support his ideals. It is important to acknowledge the changes he brought to the novel, even though they were masked by his attempts to render his wish to go back to older times when people were influenced by pure thoughts and women and men could live alongside without fear. The perspective of Camille Paglia is brought up at the end of this paper to reinforce Tolstoy's view over humanity and its needs.

Keywords: Tolstoy, feminism, Natasha, war, misogynism.

Identitatea feminină și rolul personajelor feminine au fost mereu subiecte controversate și de actualitate, iar literatura rusă dispune de o varietate de opere cunoscute prin prisma parcursului unor eroine care sfidează de cele mai multe ori normele impuse de epoca din care provin. Cele mai reprezentative sunt în mare parte influențate de conflict, ideologie sau războaie deoarece situațiile critice tind să scoată în evidență schimbările, evoluția și căutarea sensului în viață, toate împletite pentru a da viață celor mai emblematice personaje. Din acest motiv, Lev Tolstoi, scriitor care a produs în a doua jumătate a secolului al XIX-lea unele dintre cele mai importante opere din literatura rusă, este cel mai potrivit autor pe care o lucrare despre personajul feminin sub influența războaielor și a ideologiilor îl poate alege ca punct de reper. Lucrarea de față este faza incipientă a unei teze de o mai mare amploare care are în vedere feminitatea afectată de războaie și ideologii în literatura rusă.

Romanul *Război și pace* aduce în discuție problematica războiului, filozofia vieții, dar și influența conflictului național asupra personajelor lui. Opera de peste o mie de pagini prezintă evenimente din timpul invaziei lui Napoleon văzută prin prisma unor personaje în moduri diferite, umanitatea zbătându-se între război și pace, ca în final echilibrul să fie găsit undeva la mijloc. Avem de-a face cu o varietate de personaje, chiar sute, dar este evident că autorul și-a ales câteva familii pe care le expune în detaliu, iar din acestea, Balkonski, Rostov și Bezuhov, Tolstoi și-a ales trei personaje principale: Andrei, Natașa și Pierre. Desigur că avem și alte personaje care atrag atenția, dar cele amintite anterior par să se bucure mai mult de atenția scriitorului și implicit al cititorului. Personajul feminin Natașa va fi cel pe care cercetarea de față își va fixa atenția în mare parte. Traiectoria acestui personaj este probabil cea mai brutală în comparație cu celelalte personaje feminine deoarece începem lectura cu o copilă năzdrăvană și impulsivă de treisprezece ani ca în final să o regăsim total schimbată, mamă și soție, matură și responsabilă.

Acest studiu vine ca răspuns pentru numeroasele critici aduse autorului în ceea ce privește felul în care a creat personajele feminine, acesta fiind acuzat de misoginism deoarece

epoca în care a scris promova reforme și emancipare feminină, iar el a ales să expună idealul lui feminin personal, femeia a cărui dorință supremă este de a fi mamă și soție. Percepția acestuia asupra feminității și rolului pe care îl aveau femeile pare să fie limitată, reducându-și personajele la rolul de fiică, soție și mamă într-un context mai mult sau mai puțin revoluționar fiindcă Rusia secolului XIX trecea prin schimbări masive, populația cerând drepturi și libertăți, eliberarea iobagilor și schimbarea percepției cu privire la femei. De asemenea, o altă preocupare a lucrării este de a dezbate și renegocia câteva dintre cele mai cunoscute critici aduse autorului precum și aducerea în discuție a elementului biografic sau influența schimbărilor politice și ideologice care i-au influențat opera cunoscutului scriitor. Un roman care este scris într-o altă epocă și care prezintă caracteristicile acesteia nu poate fi perceput din punct de vedere modern deoarece datoria cititorilor și criticilor este de a lua în considerare contextul istoric înainte de a face acuzații sau de a aduce un omagiu. Asocierea unor stereotipuri care fac parte din secolul următor, cel care vine cu idei total schimbate în ceea ce privește rolul femeilor în societate, este o greșeală deoarece înainte de toate romanul *Război și pace* a fost și este o capodoperă internațională care prezintă aspecte pe care unii le-ar cataloga, totuși, învechite, tradiționaliste, dar în același timp acestea au adus schimbări masive în ceea ce privește romanul rusesc, percepția cu privire la război, imaginea aristocrației pe timpul conflictului și nu în ultimul rând promovarea unui alt tip de personaj.

În primă instanță este necesară formarea unei percepții cu privire la ceea ce reprezintă de fapt misoginismul, unde apare și cum se manifestă în cultura rusă. Autoarea cărții *Terrible Perfection: Women and Russian Literature,* Barbara Heldt, susținea că misoginismul este ceva grotesc, deseori regăsit în literatura rusă, în cântece vechi și proverbe care le diminuau importanța femeilor, le considerau inferioare și uneori demne de dispreț, iar principala cauză a acestuia e considerabil redată de faptul că literatura era în mare parte produsă de mână bărbătească. De asemenea, aceasta afirma că atât religia cât și tradiția își au rădăcinile în misoginie: „Manifestările misoginiei sunt înrădăcinate puternic în cele două tradiții care au hrănit literatura rusă: folclorul transmis pe cale orală și literatura scrisă a bisericii."[1] Tocmai din acest motiv este important să luăm în considerare contextul în care au fost produse operele, fără a le compara cu percepția actuală asupra felului în care ar trebui descrise personajele feminine. Aceeași autoare era de părere că realiștii nu prezentau nicidecum eroinele lor într-o formă realistă, ci le îmbrăcau în perfecțiune, astfel creând o iluzie a feminității:

> „Eroinele ruse întrupează perfecțiunea în tinerețe sau la bătrânețe; femeile mature sunt prezentate într-o lumină mai mult sau mai puțin măgulitoare. Ne-am putea întreba dacă realismul este într-adevăr realist, nu cu referință la «realitate», dar cu referință la ceea ce pare real când este îmbrăcat în cuvinte. Un personaj feminin poate avea păr, ochi și dinți frumoși; o feministă, însă, percepe acest lucru nimic mai puțin decât întruchiparea dorinței bărbătești."[2]

[1] Traducere proprie: "The manifestations of misogyny are firmly rooted in both traditions which nourished Russian literature: the oral folklore and the written literature of the Church." Barbara Hendt, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 25.

[2] *Op. cit*. Hendt, TP: Russian heroines incarnate perfection in youth or in extreme old age; mature women are presented in a qualified or less flattering light. One might question, them, whether realism is indeed realistic, not with reference to «reality», but with reference to the semblances of reality it constructs with words. A female character may have beautiful hair, eyes, and teeth; to a feminist this is hardly a semblance of anything other than male desire." p. 29.

Situația expusă mai sus dezminte pe de-o parte misoginismul lui Tolstoi care nicidecum nu-și descrie personajele feminine întruchipând perfecțiunea fiindcă idealul feminin în percepția acestuia nu este neapărat o femeie frumoasă, iar descrierea Natașei este dovada clară a acestui lucru:

> "Cu ochi negri și cu gura mare, nu prea frumoasă, dar vioaie, fetița cu umerii ei de copil dezgoliți, ieșiți din corsaj de atâta alergătură, cu buclele-i negre încâlcite de fugă pe spate, cu brațele subțiratice și goale și cu piciorușele în pantalonași de dantelă și pantofiorii deschiși, era tocmai la vârsta gingașă când o fată nu mai e copil, iar copilul nu-i încă o fată."[3]

Nu de puține ori această copilă a fost numită întruchiparea idealului feminin al autorului în momentul ajungerii ei la maturitate. Totuși, criticii autorului vin cu un contraargument susținând tentativa de misoginie prin transformarea acestei fete năzdrăvană, vehementă și plină de viață într-o mamă și soție care și-a pierdut feminitatea, gingășia și dorința de viață:

> „Natașa, dimpotrivă, îndată după căsătorie renunță imediat la toate farmecele ei, dintre care unul era neobișnuit de puternic: cântecul. Ba tocmai pentru că era puternic farmecul acesta, se și lepădă de el. Nu-și mai bătu capul nici cu manierele, nici cu finețea expresiilor, nici cu atitudinile menite să o facă să pară mai atrăgătoare pentru bărbatul ei, nici cu toaletele, și nici nu-și dădu măcar osteneala să nu-și mai sâcâie bărbatul cu pretențiile ei."[4]

Cu toate acestea, schimbarea a fost treptată, iar Natașa nu s-a schimbat peste noapte în această persoană care aduce atâtea controverse printre criticii și cititorii romanului. Personajul feminin principal are cea mai notabilă maturizare dintre toate personajele feminine ale operei și poate fi considerată personificarea Rusiei prin toată ființa ei, prin autenticitate și naționalism, compasiune și rebeliune, răzvrătire și cădere în păcat. Impulsivitatea ei este redată prin gelozie, iar spiritul ei libertin și complex este redat de felul în care își îngrijește copiii. Epilogul nu o reduce la rolul de mamă și soție deoarece rolul pe care îl îndeplinește este unul atipic societății aristocrate și epocii din care face parte. Societatea aristocrată avea normele și tradițiile ei bine înfipte, iar o femeie căsătorită trebuia să îndeplinească anumite roluri prin care păstrau aparențele. Natașa în schimb se rupe de societatea aceasta pe care o consideră toxică și alege să își alăpteze singură copiii, fapt rareori întâlnit în rândul aristocratelor, fiind decisă să-și ofere libertatea de a nu participa la evenimente sociale inutile și de a se concentra pe propria familie:

> „Deși este căsătorită cu Pierre, Natașa își păstrează propria identitate, precum picătura din globul amintit de către Pierre [este vorba despre o metaforă a autorului prin care acesta asociază un glob din copilăria lui Pierre cu uniunea celor două personaje]. Ea reprezintă o parte din întregul tolstoian pentru că rămâne reală, problematică, complicată și în întregime umană până la finalul operei. Tolstoi refuză categoric să-i prezinte în mod sentimental portretul. Îndepărtată de exuberanța ei tinerească, Natașa prezintă câteva calități tulburătoare: nervozitate, iritabilitate și nehotărâre cu privire la implicarea politică a lui Pierre."[5]

---

[3] Lev Tolstoi, *Război și pace,* București: Editura Univers, Vol. 1, 1985, p. 55.
[4] Lev Tolstoi, *Război și pace,* București: Editura Univers, Vol. 4, 1969, p. 310.
[5] TP: "Though united to Pierre, Natasha retains her own identity like one of the drops in the image of the vibrating globe recalled by Pierre. She resembles one of the diversities within Tolstoy's wholeness, for she remains real, problematic, multilayered, fully human to the very end of the book. Tolstoy absolutely refuses to sentimentalize her portrait. Though subdued from her youthful exuberance, Natasha reveals certain disquieting qualities- nervousness, irritability the irresolution of her attitude toward Pierre's political involvement." Nicholas O. Warner, *Character and*

O altă lucrare, *Tolstoy's Phoenix: From Method to Meaning in War and Peace,* o descrie pe Natașa ca fiind cel mai autentic personaj al operei datorită parcursul ei de la fetița drăgălașă, impertinentă pe alocuri, cea care spune mereu ce gândește și se îndrăgostește extrem de rapid, dar iese din transă la fel de repede, la o femeie care știe ce vrea de la viață, care își asumă greșelile, se căiește pentru păcatele ei, însă nu-și sacrifică viața, iar la final decide să o trăiască după propriile alegeri și dorințe: „Acțiunile ei pot fi surprinzătoare sau amăgitoare, nerăbdătoare și uneori chiar nepoliticoase. Acestea nu sunt însă niciodată ridicole pentru că sunt autentice: ele exprimă exact ceea ce ea simte și simte din adâncul sufletului."[6] Impulsivitatea și egocentrismul ei o fac cât se poate de fermecătoare, deși uneori este prea concentrată pe propria persoană încât nu realizează ceea ce simt cei din jur. Însuși Pierre o cataloghează într-o discuție cu Maria ca fiind încântătoare, deși nu ar avea calități intelectuale: „E inteligentă? întrebă prințesa. Pierre stătu puțin să se gândească. Cred că nu, răspunse el, și totuși, da. Dar nici n-ar avea de ce să mai fie și inteligentă... Ce să-ți spun, e încântătoare, nu alta. Prințesa Maria dădu iar din cap, nemulțumită."[7] Din acestea reiese opinia autorului cu privire la felul în care trebuie o femeie să se comporte și cum trebuie să gândească. Acest autor care face credibile căsnicia și curtarea, iubirea și deziluzia, dar și subiecte mai sensibile precum suicidul, moartea, adulterul sau avortul, nu vedea necesară inteligența în femei pentru că rolul lor suprem era să nască și să crească copii. Unii istorici și critici spun că percepția aceasta vine tocmai din copilăria și felul în care a crescut și s-a maturizat ca scriitor. Acesta a ales intenționat o perioadă anterioară fiindcă vedea în anii trecuți perfecțiunea, o epocă mai pură în care oamenii nu erau la fel de corupți. Tolstoi era un susținător al tradiționalismului, al vieții la țară unde oamenii nu erau îndoctrinați de către ideologie și este evident că a decis să creeze o Natașa care reprezintă idealul lui personal feminin:

> „În același timp, eroina, Natașa, este creată ca fiind perfectă pentru dorința lui Pierre prin limitarea la cadrul domestic în primul epilog al romanului. De parcă ar fi suferit o moarte spirituală și o renaștere ca urmare a prăbușirii ei convenabile, răsare cu o identitate redusă, evaluată ca fiind mai bună decât fata anterioară cu firea «egocentrică». Această nouă identitate este reprezentată în epilogul romanului prin imaginea de «femeie fertilă» a Natașei."[8]

Hugh McLean începea capitolul *The Young Tolstoy and the "Woman Question"* din cartea *In Quest of Tolstoy* cu un citat extras din unul dintre jurnalele autorului care spunea cam așa: „Timp de șaptezeci de ani mi-am diminuat părerea cu privire la femei în mod constant și încă continui să o fac cu atât mai mult. Problematica feminină! Cum n-ar putea să existe o problematică feminină! Doar că n-ar trebui să fie despre cum femeile ar trebui să preia controlul

---

Genre in War and Peace: The Case of Natasha, Sursă: MLN, Vol. 100, Nr. 5, Comparative Literature, 1985, p. 1020.

[6]TP: "Her actions might be startling or beguiling, impatient or even, on occasion, rude. But they are never ridiculous, because they are genuine: they express exactly what she feels, and feels wholeheartedly." George R. Clay, Tolstoy's Phoenix: From Method to Meaning in War and Peace, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 44.

[7] Lev Tolstoi, Război și pace, București: Editura Univers, Vol. 2, 1985, p.356.

[8] TP: "Meanwhile, the heroine, Natasha, is made into the perfect object of Pierre's desire in a domestic incarnation in the First Epilogue of the novel. As if she has experienced a spiritual death and rebirth as the result of her fortunate fall, she emerges as a reduced self, evaluated as better than her previous «too full» self. That new self is represented in the Epilogue of the novel by the picture of Natasha as a «fertile female» Laura J. Olson, *Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace*, Sursă: The Russian Review, Vol. 56, Nr. 4, 1997, p.526.

asupra vieții lor, ci cum acestea ar trebui să se oprească din a le distruge."[9] Pe de altă parte, acest autor susține că Tolstoi a creat unele din cele mai admirabile, iubitoare și unice personaje feminine pentru că înțelegea și iubea femeile afirmând că acesta ridică femeile la un alt standard, cu mult peste bărbați pe care îi consideră inferiori lor datorită dorințelor lor războinice:

> „Precum Pierre demonstrează, în ciuda lecțiilor – prea devreme uitate – a «filozofilor» precum «Platon» Karataev, bărbați care vor continua cu ceea ce ei numesc «istorie», care are de-a face cu războaiele și politicile lor prostești. Femeile, dimpotrivă, sunt mai aproape de realitate. Natașa cu bebelușul și scutecul ei și contesa (cum este acum) Maria și burta ei umflată – acestea sunt mamele din prezent care triumfă peste finalul operei ca simboluri colosale, păstrându-și nucleul atemporal și veridic al vieții."[10]

Astfel, s-ar putea considera că autorul este susținătorul femeilor și că le pune pe un piedestal tocmai din considerentul că ar fi superioare în gândire, superioritate care provine din simplitatea și tradiționalismul rolului de mamă, cel mai pur și inocent rol existent. Heldt susține de asemenea că adevărata uniune a bărbaților cu femeile se poate realiza abia după ce își acceptă rolul suprem, cel de a fi părinte:

> „Dacă examinăm personajele feminine ale lui Tolstoi nu în izolare, ci în contextul în care își împart viața cu personajele lui masculine putem găsi o mulțime de interacțiuni, experiențe comune sau responsabilități, ceea ce este cu mult mai complex decât ar crede unii. Chiar și actul de a fi părinte, domeniul suprem feminin, este un act de comuniune în ficțiunea lui. Nu în dormitor, ci în camera copiilor cele două sexe se întâlnesc cu adevărat."[11]

Rolul de părinte nu-i revine doar mamei, iar femeia nu este creată ca fiind dependentă de bărbați, ci aceștia își împart rolurile, viața și fericirea în mod egal, fără ca vreunul să-și afirme superioritatea. Tocmai din această cauză, relația dintre personajele feminine și cele masculine joacă un rol primordial în analiza acestei opere care se bazează pe echilibrul umanității, echilibrul dintre război și pace, solidaritatea dintre bărbați și femei. Prin urmare, felul în care relaționează Natașa cu personajele masculine are o parte importantă în formarea caracterului ei. Boris, cel considerat a fi prima ei iubire, este personajul cu care experimentează pentru prima dată dorința de a fi iubită, dar distanța o face să-și piardă interesul. Andrei, deja văduv și mai în vârstă decât ea, nu-i oferă credibilitate și încredere deoarece nu o pune primul plan când decide să amâne logodna lor, motiv pentru care este expusă avansurilor lui Anatole care profită de naivitatea ei și aproape că ajung într-un punct mult prea rușinos ca ea să-și continue viața după normele epocii respective. Toate acestea trezesc în Pierre sentimentul de admirație pentru Natașa

---

[9] TP: For seventy years I have been steadily lowering and lowering my opinion of women, and I must still lower it more and more. The woman question! —How could there not be a woman question! Only not about how women should control life, but how they should stop ruining it**.** Hugh McLean, *In Quest of Tolstoy,* Boston: Academic Studies Press, 2008, p.105

[10] *Op. Cit.* McLean, TP: "As Pierre demonstrated, despite the lessons – too soon forgotten – of philosophers» like Plato» Karataev, men will continue with what the call history», which consists of their silly wars and politics. Women, however, are closer to the ultimate realities. Natasha with her baby and its diaper and Countess (as she is now) Marya with her swollen belly – these very present mothers tower over the ending as colossal symbols, standing at the true, timeless core of life." p. 29

[11] *Op. Cit.* Hendt, TP: "If one examines Tolstoy's women not in isolation but in the context of the world they share with Tolstoy's men, one finds a web of interaction and common experience or responsibilities which is far more intricate than many people have believed. Even the parenthood, the ultimate domain of women, is increasingly a shared world in his fiction. Not in the bedroom but in the nursery, the two sexes really meet." p.39.

pe care o apreciază pentru curajul de a trece peste atâtea încercări la care o supune viața, războiul și societatea, iar această ultimă relație îi conferă darul suprem, finalul fericit tipic tolstoian.

Studiul de față nu poate avea în vedere doar criticii care-l apără pe Tolstoi deoarece nu s-ar putea construi o părere justă despre acesta, așa că relevant pentru această parte ar fi Victor Terra în *Handbook of Russian Literature* care vine să-l acuze pe autor de ignoranță în ceea ce privește problematica feminină a secolului XIX afirmând că acesta considera această mișcare ca fiind vulgară și periculoasă atât pentru bărbați, dar mai ales pentru femei. De asemenea, personajele lui preferate ar fi cele care îndeplinesc ceea ce crede el a fi potrivit pentru o femeie, pe când cele care nu se încadrează în acest prototip, sfârșesc într-o manieră demnă de milă și silă:

> „Femeile bune ale lui Tolstoi, precum cele din *Război și pace,* sunt inocente în copilărie, iar apoi devin soții pure și mame dedicate, precum Natașa sau Prințesa Maria, ori fete bătrâne folositoare și altruiste, precum Sonia; adultere precum Elena Bezuhov, o epavă diabolică care piere din cauza aceasta – chiar și eroina încântătoare din Anna Karenina (1877). În consecință, nu este nevoie să se dezvolte inteligența femeiască, cu atât mai puțin imaginația acesteia."[12]

Această problematică feminină era un subiect sensibil care a stârnit controverse și s-a schimbat extrem de mult până în zilele noastre. Înainte de a discuta situația actuală este important să vedem începuturile care își au originile cu mult înainte de cea de-a doua jumătate a secolului XIX, perioada în care Lev Tolstoi a început să se facă cunoscut în cercurile literare și intelectuale. Încă de pe vremea lui Petru cel Mare și mai apoi în perioada domniei Ecaterinei cea Mare s-au făcut schimbări majore. Mișcarea feministă a pornit în Europa cu următoarele dorințe: emanciparea feminină din punct de vedere moral și social. Schimbările sociale și economice din timpul regimului țarist al lui Nicolae I și al fiului lui, Alexandru al II-lea, au făcut posibilă urbanizarea și modernizarea Rusiei, ceea ce a dus la tranziția de la sate la orașe și implicit nevoia de muncă atât a bărbaților, cât și a femeilor. Văzându-se nevoite să caute un loc de muncă, femeile cereau și dreptul la educație, drept restricționat pe de-o parte până atunci, iar toate acestea, precum și ignorarea drepturilor cerute, au trezit sentimente revoluționare în mulțime care au dus la marile conflicte ale următorului secol: „Emanciparea iobagilor din 1861 a fost un pas semnificativ către urbanizarea Rusiei, ceea ce a dus la alterarea pozițiilor sociale și economice ale femeilor din toate clasele sociale."[13] De asemenea, literatura din a doua jumătate a secolului XIX a fost influențată de scriitoarea George Sand care aducea în discuție noi modele feminine care au avut un impact puternic asupra percepției cu privire la femeie în Rusia. Hugh McLean relatează în capitolul *Tolstoy the thinker* că experiența lui Tolstoi cu această autoare a fost destul de favorabilă după întoarcerea lui din războiul cu Crimeea și frecventarea unui cerc literar unde romanele scrise de Sand erau dezbătute și lăudate. Ideile ei libertine și promovarea iubirii libere l-au dezgustat pe autor în prima fază deoarece el vedea familia și mariajul ca fiind sacre. Tocmai acest dezgust l-a făcut să citească romanele scriitoarei și influența ideilor ei a fost de neoprit.

[12] TP: "Tolstoy's good women, as in *War and Peace*, are innocent as girls and become chaste wives and dedicated mothers, like Natasha and Princess Marie, or useful, selfless spinsters, like Sonya; adulteresses like Helen Bezukhov, wreck evil and parish by it - even the lovely heroine of Anna Karenina (1877). Hence, there is no need to develop a woman's mind, still less her imagination." Victor Terra, *Handbook of Russian Literature*, New Haven: Yale University Press, 1985, p.520.

[13] TP: "The emancipation of the serfs in 1861 was a significant step towards the urbanization of Russia which led to the alteration of the economic and social positions of women of all classes." Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism*, 1860-1930, Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 44.

Război și pace nu are personaje feminine intelectuale, însă apariția personajului Hélène poate fi considerată opusul idealului tolstoian, cea care ar putea avea trăsături opuse acelor personaje angelice pe care autorul le elogiază, după cum spune și autorul capitolului menționat anterior:

> „*Război și pace* oferă de asemenea, prin intermediul Hélènei Kuragina, o imagine puternică a femeii «rea», infectată, desigur, nu cu ideile radicale apărute după cincizeci de ani, dar cu ceea care ar reprezenta echivalentul lor, comportând-se ca și cum ar fi citit atât George Sand cât și *Ce e de făcut?* [este vorba de un roman scris de Nikolai Cernîșevski, opera care ar fi conținut concepte feministe și ar fi susținut emanciparea feminină], Hélène este simbolul femeii depravate."[14]

Barbara Alpern Engel aduce aminte de felul în care femeile inspirau mulțimea în acea perioadă, iar pe lângă cetățenii de rând, acestea au atras atenția grupului de intelectuali, intelligentsia, care a devenit susținător al drepturilor femeilor:

> „În timpul anilor 1860 și 1870 femeile ruse păreau să fie peste tot: pe baricadele Parisului; la universitățile din Paris, Berne și Zurich; împreună cu cadre medicale în prima linie a războiului ruso-turc. În Rusia, ele cereau dreptate socială cu pistoale și manifeste propagandiste în mână. Ziarele europene și americane împrăștiau veștile și le imprimau imaginile."[15]

Deși schimbările au fost vizibile, Rusia era încă o țară care se ghida după religie și tradiție, motiv pentru care din punct de vedere economic, social și cultural era mai înapoiată decât altă țări industrializare ale Europei. Dacă în Anglia și Franța susținătorii femeii erau de sex feminin, ceea ce le conferea un impact mai puternic, în Rusia cei de sex opus scriau despre femei, nefiind la fel de implicați ca și jumătatea lor, însă acest fapt nu permite neapărat acuzarea de misoginism. Tradiția și obiceiurile defineau femeile ca fiice, mame și soții și cu toate că a doua jumătate a secolului al XIX-lea le oferea și alte opțiuni, așteptările au rămas pentru mult timp aceleași deoarece religia promova subordonarea femeilor în fața familiei și implicit a bărbaților. Tocmai din acest motiv, Tolstoi este împotriva acestor tipuri de femei „noi", motiv pentru care le elimină, exemplul cel mai evident fiind tocmai Hélène, personajul menționat anterior, care suferă de o moarte prematură la care este condamnată indirect deoarece refuză să-și îndeplinească rolul suprem, cel de mamă. Așadar, prin aceasta autorul nu-și arată nicidecum solidaritatea cu privire la problematica feminină, ci își arată dezaprobarea pentru acele femei care nu pun pe primul plan familia. Acuzat deseori de clasificarea personajelor în arhetipurile angelice și demonice, Tolstoi creează în această operă personaje care se încadrează în idealul lui feminin, dar le prezintă ca având caracteristici din ambele arhetipuri. Natașa, de exemplu, pe lângă că este un copil răzgâiat și năzdrăvan sau o adolescentă naivă care cade în ispită, la finalul operei nu vine complet ireală, întruchipând femeia perfectă, ci are părțile care o fac umană, dând dovadă de impulsivitate, gelozie și dorință de posesiune. Prințesa Maria, personajul religios care își sacrifică fericirea și bunăstarea pentru a avea grijă de tatăl muribund și dement, dar și de

---

[14] *Op. Cit.* McLean, TP: "*War and Peace* also offers, in Hélène Kuragina, a powerful image of «bad» woman, infected, of course, not with the radical ideas of fifty years later, but with something like their equivalent, acting as if she had read both George Sand and *What Is To Be Done?,* Hélène is the epitome of female depravity." p. 116.

[15] TP: "During the 1860s and 1870s, Russian women seemed to be everywhere: on the barricades of the Paris Commune; at universities in Paris, Berne, and Zurich; with medical cadres at the front lines of the Russo-Turkish war. In Russia, they pursued social justice with pistols and propaganda leaflets in hand. European and American newspapers carried the news of them and printed their pictures." Barbara Alpern Engel, *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in the Nineteenth-Century Russia,* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2000, p.3.

nepotul ei pe care-l crește ca pe propriul fiu, ajunge în finalul operei să simtă gelozie care ar putea fi transformată foarte ușor în ură, toate acestea deoarece era instabilă și nesigură pe sentimentele soțului ei sau pe atuurile ei.

În consecință, Lev Tolstoi a fost criticat ca fiind misogin în crearea personajelor feminine, însă dispunem și de critici constructive, de apărători ai autorului care-i explică metodele și fac apel la analizarea contextului în care au fost scrise operele acestea deoarece la fel cum nu-l putem reduce pe acest autor la misoginism, nici personajele feminine nu pot fi reduse la calitatea de mame simple, soții dedicate sau femei angelice. În capitolul *The Myth of Misogyny: De-Moralizing Tolstoy* autoarea Amy Mandelker îi scoate în evidență autorului tentativa de a aduce egalitatea între sexe, iar acest lucru ar fi fost posibil doar prin căsătorie și conviețuire. Acesta vede împlinirea umană doar atunci când soții sunt pe poziții egale, iar deseori vede valorile feminine cu multe superioare celor masculine:

> „În primul rând, departe de a-și amplasa femeile căsătorite cu grație într-un salon, în spatele unor broderii sau al unui pian, creându-le ca pe un obiect de artă special conceput pentru plăcerea bărbătească dintr-o scenă ca răpirea din Serai fără a fi erotizată – Tolstoi apreciază, valorifică și empatizează cu munca opresivă a sarcinii, nașterii și îngrijirea, ceea ce el consideră ca fiind cu mult mai dificil, solicitant și important decât munca bărbaților."[16]

Din criticile împărțite cu privire la felul în care autorul își tratează personajele feminine putem deduce câteva elemente esențiale. Tolstoi a scris în primul rând despre felul în care se zbate umanitatea în fața conflictului, iar deși uneori pare că rolul feminin este diminuat, acesta s-a axat pe o perioadă în care obiceiurile și tradiția familiei erau considerate superioare atât războiului, cât și normelor societății. De asemenea, abia după ce partea masculină admite că este incompletă fără cea feminină vor putea atinge adevărata împlinire sufletească și trupească și nu în ultimul rând, scriitorul acestei opere care prezintă în detaliu viața și sufletul personajelor lui cu bune și rele, deseori își arată compasiunea și admirația pentru personajele feminine pe care le consideră superioare celor masculine din pricina acelei feminități care le face să treacă peste tot ce e greșit și trist în lume deoarece:

> „Dacă ne concentrăm doar pe opiniile cu privire la femei afirmate de către Tolstoi în jurnalele și scrisorile lui, exemplele de misoginism sunt prea multe pentru a le reda. În plus, dacă luăm în considerare personajele lui feminine fără a examina lumea din care fac parte, o lume populată de ambele sexe, găsim puține lucruri care ar atrage mintea modernă. Tolstoi vine să judece personajele masculine după aceleași standarde de abstinență și onestitate egocentrică după care le judecă și pe cele feminine."[17]

[16] TP: "First of all, far from placing married women gracefully in the drawing room behind the embroidery screen or the pianoforte – an object for men's pleasure in a de-eroticized depiction of the seraglio – Tolstoy appreciates, values, and empathizes with the oppressive work o pregnancy, childbirth, and domestic cares, which he considers to be far more difficult, strenuous, and important than men's work." Amy Mandelker, *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel,* Columbus: Ohio State University Press, 1993, p. 22.

[17] *Op. Cit.* Heldt, TP: "If we focus only on Tolstoy's stated opinions of women in his diaries and letters, the examples of misogyny are too numerous to cite. Further, if we treat his female characters in isolation from their world, a world populated by both sexes, we may find little that appeals to the modern mind. Tolstoy came to judge his male characters by the same exacting standards of abstinence and self-absorbed honesty as his female ones." p.47.

Aşadar, nu misoginismul îl caracterizează pe autorul romanului *Război şi pace,* ci influenţele tradiţionalismului şi contextului istoric care l-a influenţat, precum şi conflictele pe care le-a simţit pe propria piele, fie ele naţionale sau interioare.

Elementul de noutate al acestei lucrări îl constituie ideile cu privire la ceea ce reprezintă feminismul astăzi în viziunea unora, în comparaţie cu cel din prima fază a acestuia, cel din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea când Tolstoi a scris romanul dezbătut. Problematica feminină a influenţat percepţia autorilor, dar şi felul în care şi-au schimbat stilul odată cu schimbarea percepţiei asupra rolului şi influenţei feminine în literatură. Acestea au influenţat personajele feminine din punct de vedere economic, moral şi ştiinţific, fapt care le-a permis să-şi creeze o imagine total diferită faţă de cea din secolul al XIX-lea. Ea este astăzi o femeie modernă, independentă, liberă în gândire şi acţiuni, dar nu-i mai condamnă pe bărbaţi pentru opresiunile pe care le-a suferit secole de-a rândul. Idealul feminin este diferit, dar îşi păstrează totuşi solidaritatea pentru partea masculină căruia nu trebuie să-i nege atribuţiile pe care le-a avut asupra umanităţii. Relevantă pentru această concepţie este Camille Paglia, critic şi academician care îşi formulează ideile astfel: „Eu sunt în primul rând un intelectual şi pe urmă o feministă – un angajament etic dedicat căutării adevărului pe care vreau să-l transmit şi tinerilor scriitori şi artişti."[18] Filozofia acestei autoare constă într-un feminism în care femeile au oportunităţi egale cu bărbaţii. Deşi am putea spune că acest lucru s-a cerut încă de la începuturile feminismului, Paglia dezminte acest lucru prin prisma faptului că în trecut feministele încercau să diminueze rolul bărbaţilor pentru a putea să evidenţieze opresiunile la care au fost supuse şi nevoia de o schimbare în societate şi gândire. De asemenea, aceasta consideră că lupta a fost dată şi câştigată de către femei, iar lumea are nevoie acum de o societate asumată, femei care-şi cunosc potenţialul şi reuşesc să conviețuiască de pe poziţii egale cu partenerii lor:

> „Libertatea în tărâmul ambelor genuri înseamnă libertatea fiecăruia de a defini propria istorie şi propriul destin fără a învinovăţi şi hărţui. Dacă femeile caută libertate, ele trebuie să lase şi bărbaţii să fie liberi. Bărbaţii care înjosesc şi înrobesc femeile nu sunt liberi pentru că ei îşi scot în evidenţă frica secretă pentru puterea feminină, care rămâne neclintită în faţa tărâmului procreaţiei întunecat şi chinuit de neliniște."[19]

Această autoare îndeamnă feministele să oprească acest război al sexelor în cartea ei intitulată *Free Women, Free Men: Sex, Gender, Feminism* fiindcă împiedică maturizarea atât a fetelor cât şi a băieţilor, iar femeile de carieră ar trebui să înceteze să mai învinuiască bărbaţii pentru nefericirea lor şi să înceapă să recâştige ceea ce au pierdut odată cu industrializarea şi tehnologizarea: solidaritatea şi conviețuirea lipsită de inegalităţi.[20] Acest îndemn este similar din anumite privinţe cu finalul operei *Război şi pace* care aduce echilibrul umanităţii doar atunci când atât partea femeiască, cât şi cea bărbătească reuşesc să conviețuiască de pe poziţii egale, deşi planurile şi obligaţiile sunt regăsite în domenii diferite.

Astfel, după o evaluare a criticilor aduse autorului Lev Tolstoi în ceea ce priveşte crearea personajelor feminine şi percepţiei lui cu privire la rolul acestora în societate, se poate trage

---

[18] TP: "I am an intellectual first and a feminist second - an ethical commitment to truth-seeking that I urge aspiring young writers and artists to adopt." Camille Paglia, *Free Women, Free Men: Sex, Gender, Feminism,* New York: Pantheon Books, 2017, p.27.

[19] *Op. Cit.* Paglia, TP: "Freedom in the gender realm means the freedom of each sex to define its history and destiny without blame or harassment. If women seek freedom, they must let men too be free. Men who demean or subjugate women are not free, because they are signalling their secret fear of female power, which remains near total in the still murky and anxiety-ridden realm of procreation." p.28-29.

[20] *Op. Cit.* Paglia, p.29.

concluzia că nu misoginismul l-a îndemnat să creeze un ideal feminin limitat la viața de familie, ci societatea și epoca sunt cele care i-au influențat cel mai mult opera. Aceste fiind spuse, e limpede și faptul că elementele moderne și realiste sunt vizibile la rândul lor în multele pagini care compun o capodoperă internațională și atemporală.

BIBLIOGRAPHY

Alpern Engel, Barbara. *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in the Nineteenth-Century Russia.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 2000.

Battaglia, Salvatore. *Mitografia personajului.* Trad: Alexandru George, București: Editura Univers, 1976.

Borbély, Ștefan. *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul.* București: Editura Contemporanul, 2013.

Brintlinger, Angela. *Chapaev and His Comrades: War and the Russian Literary Hero across the Twentieth Century*. Academic Studies Press, 2012.

Dărăbuș, Carmen. *Despre personajul feminin: de la Eva la Simone de Beauvoir*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004.

Hendt, Barbara. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature.* Bloomington: Indiana University Press. 1987.

Holbrook, David. *Tolstoy, Woman, and Death: A Study of War and Peace and Anna Karenina.* London: Associated University Presses, 1997.

J. Olson, Laura. *Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace*. Sursă: The Russian Review, Vol. 56, Nr. 4. 1997.

Mandelker, Amy. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel.* Columbus: Ohio State University Press. 1993.

Mathewson, Rufus W. *The Positive Hero in Russian Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 2000.

McLean, Hugh. *In Quest of Tolstoy.* Boston: Academic Studies Press. 2008.

Olson, Laura J. *Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace.* Sursă: The Russian Review, Vol. 56, Nr. 4, 1997, p. 515-531.

Paglia, Camille. *Free Women, Free Men: Sex, Gender, Feminism.* New York: Pantheon Books. 2017.

R. Clay, George. *Tolstoy's Phoenix: From Method to Meaning in War and Peace*. Evanston. Illinois: Northwestern University Press. 1998.

Stites, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism*, 1860-1930. Princeton: Princeton University Press. 1978.

Terra, Victor. *Handbook of Russian Literature.* New Haven: Yale University Press. 1985.

Tolstoi, Lev. *Război și pace,* Trad: Ion Frunzetti și N. Parocescu. București: Editura Univers, Vol. I, 1985.

Tolstoi, Lev. *Război și pace,* Trad: Ion Frunzetti și N. Parocescu. București: Editura Univers, Vol. II, 1985.

Tolstoi, Lev. *Război și pace,* Trad: Ion Frunzetti și N. Parocescu. București: Editura Univers, Vol. III, 1969.

Tolstoi, Lev. *Război și pace,* Trad: Ion Frunzetti și N. Parocescu. București: Editura Univers, Vol. IV, 1969.

Warner, Nicholas O. *Character and Genre in War and Peace: The Case of Natasha.* Sursă*:* MLN, Vol. 100, Nr. 5, 1985, p. 1012-1024.

Hoisington, Sona Stephan. *A plot of her own : the female protagonist in Russian literature.* Evanston, Ill. : Northwestern University Press. 1995.

Gorin, Bernard. *Feminine Types in Tolstoy's Works*. Sursă: „The Sewanee Review", Vol. 16, Nr. 4. 1908, pp. 442-451.

Moss, Anne Eakin. *TOLSTOY'S POLITICS OF LOVE: THAT PASSIONATE AND TENDER FRIENDSHIP THAT EXISTS ONLY AMONG WOMEN*. Sursă: „The Slavic and East European Journal", Vol. 53, Nr. 4. 2009. pp. 566-586.

Scanlon, Sophia Melora. *Limited Absolutes: A Study of War and Peace and the Pluralizing Experience.* New York: Annandale-on-Hudson. 2018.

Engel, Barbara Alpern. *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia.* Illinois: Northwestern University Press. 1983.

Stites, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilsm, and Bolshevism 1860-1930.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1978.

Ianoși, Ion. *Tolstoi. Romanul unei drame.* București: Ideea Europeană, 2013.

Clay, George R. *Tolstoy's Phoenix: From Method to Meaning in War and Peace.* Illinois: Northwestern University Press. 1998.

Paglia, Camille. *Feminism Past and Present: Ideology, Action, and Reform.* Sursă: „A Journal of Humanities and the Classics", Vol. 16, Nr. 1. 2008. pp. 1-18.

MYTHICAL-SYMBOLIC ELEMENTS IN POPULAR STORIES AT PETRU REZUȘ

Sergiu Crăciun
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present study aims to analyze the symbolic valences, from a mythological perspective, of some folk tales of Bucovina, from the volume collected by folklorist Petru Rezuș, Dochița Împărătița. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus. In addition to the long narrative course, with its specific marks, what surprises, even at a first reading, is the magical representation of elements or characters from literary folklore and the collective popular mind. From this perspective, the popular fantasy epic in Bucovina presents, through the unique texts collected, a series of elements that make possible their mytico-symbolic interpretation. In the process of interpreting the corpus of texts, we are more than useful works by authors such as: Mircea Eliade, Aspecte ale mitului și Imagini și simboluri; Victor Kernbach, Universul mitic al românilor; Lucian Blaga with study Trilogia valorilor, in which he deals specifically with magical elements in literary texts, chapter entitled Gândire magică și religie. About magical thinking, but also a series of dictionaries of symbols and specific elements. The interpretation in this article is also the result of a wide doctoral research, within the doctoral thesis on the theme characters and symbolic valences in the folk epic in Bucovina.

Keywords: Petru Rezuș, literary folklore in Bucovina, fantastic epic, mythological symbols, characters and symbolic valences

Studiul de față își propune o analiză a valențelor simbolice, din perspectivă mitologică, a unor basme populare bucovinene, din volumul cules de folcloristul Petru Rezuș, *Dochița Împărătița. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus.* Pe lângă durcursul narativ, cu ale sale mărci specifice, ceea ce surprinde, chiar și la o primă lectură, este reprezentarea magică a unor elemente sau personaje din cadrul folclorului literar și a mentalului colectiv popular. Din această perspectivă, epica fantastică populară din Bucovina prezintă, prin textele inedite culese, o serie de elemente care fac posibilă și interpretarea mitico-simbolică a acestora. În procesul de interpretare a corpusului de texte, ne sunt mai mult decât utile lucrări ale unor autori precum: Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului* și *Imagini și simboluri;* Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor;* Lucian Blaga cu lucrarea *Trilogia valorilor,* în care se ocupă special de elementele magice în textele literare, capitolul intitulat *Gândire magică și religie. Despre gândirea magică,* dar și o serie de dicționare de simboluri și elemente specifice. Interpretarea din articolul de față reprezintă și rezultatul unei ample cercetări doctorale, din cadrul tezei de doctorat cu tema *Personaje și valențe simbolice în epica populară din Bucovina.*

Situat în descendența unor folcloriști de seamă ai Bucovinei și nu numai, (I. G. Sbiera, S. Fl. Marian, I. E. Torouțiu, Elena Niculiță-Voronca sau Leca Morariu etc.), Petru Rezuș (1913-1995) continuă, cu aceeași ambiție și perseverență, misiunea și activitatea folcloristică locală și națională, practicată cu multă temeinicie și afecțiune de etnologi și etnografi ai Bucovinei,

Moldovei, extinși la nivelul întregii țări. Lucrarea *Dicționarul FOLCLORIȘTILOR*[1] prezintă, în mod succint parcursul bio-bibliografic al profesorului și teologului de la Suceava, Petru Rezuș. Astfel, reținem că, pe lângă stagiile și perfecționările în domeniul teologiei la Cernăuți, în perioada 1931-1937, se specializează în cadrul mai multor universități din Strasbourg, Oxford, Cambridge și Viena. Profesoratul la Caransebeș, îi aduce strânsa legătură de prietenie și colaborare cu folcloriști precum G. Cătană și Lucian Costin. Este de remarcat totodată, activitatea publicistică a lui Petru Rezuș, care conduce în anii 1944-1947 revista *Altarul Banatului,* continuând colaborarea și la alte reviste cunoscute din cultura română.

Preocuparea pentru folclor a lui Petru Rezuș este susținută de Leca Morariu, (un alt cărturar bucovinean), care îl îndrumă, în cadrul departamentului de literatură și filologie, etnografie și folclor, din Cernăuți. După un timp, în care etnograful român dedică energie și literaturii culte, creând poezii și proză, practicând inclusiv istorie literară, el revine la pasiunea principală, așa cum S. Fl. Marian a făcut-o. Astfel, Petru Rezuș propune o culegere esențială pentru fixarea și cunoașterea valorilor tradiționale regionale românești, anume *Dochița împărătița.* Basme și poezii populare din Țara-de-Sus, publicată în anul 1972, la editura Minerva, din București. Volumul atinge, prin textele culese din diferite zone ale Moldovei și Bucovinei, întreaga paletă literară populară: lirică și epică. În mod cu totul deosebit, cartea conține: povești populare, legende, snoave, poezii ale obiceiurilor tradiționale, epică și lirică populară.

Din colecția textelor populare culese, epica fantastică este numeroasă, adunând mai mult de 28 de povești populare, basme, în care elementul tradițional și fantastic se îmbină surprinzător cu cel simbolic și mitico-magic. Tiparul specific basmului popular este prezent la nivelul celor mai multe povești populare. De aceea, sunt de remarcat formule și mărci aparținând retoricii și discursului popular colectiv bucovinean, două dintre acestea ar fi: **1.** „Amu cică era odată un împărat bogat-bogat, cum sînt numai împărații, că noi oamenii știalalți, sîntem săraci și nu știm ce-i aceea bogăția”[2]. **2.** „Apoi multe au mai fost odată pe pământul acesta și multe sînt și de povestit, cînd se ia omul cu vorbele și din una-n alta ajunge la întîmplările cele vechi și le deapănă, ca să nu li se prăpădească urmele”[3]. Se poate observa, din al doilea citat, extras din povestea populară *Solomonărița,* cum naratorul inserează în incipitul textului aspecte definitorii pentru difuzarea literaturii populare, apelându-se la cunoscuta formulă a transmiterii elementelor tradiționale, prin viu-grai, tocmai cu scopul ca acestea să nu se piardă.

O particularitate întâlnită la poveștile populare ale acestei culegeri, propuse de Petru Rezuș, este prezența elementelor simbolice și mai ales, mitico-magice, atât la nivelul situațiilor relatate, a personajelor, cât și la nivelul discursului narativ. De aceea, nu este exclus, ca în cadrul epicii populare fantastice, la nivelul mai multor texte, să identificăm o serie de aspecte care surprind și captează lectorul, în special prin utilizarea unei abordări magico-simbolice. Pornind de la aceste constatări, analiza și comentariul prozei fantastice, din volumul în discuție, le putem realiza cu ajutorul a două perspective de interpretare, aparținând iluștrilor gânditori interbelici, Mircea Eliade și Lucian Blaga. Pe de o parte, Mircea Eliade, aduce în discuție, prin intermediul

[1] Iordan Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul FOLCLORIȘTILOR. Folclorul literar românesc,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 372.
[2] Petru Rezuș, TÎLHARUL CEL MARE, în volumul *Dochița împărătița.* Basme și poezii populare din Țara-de-Sus, Editura Minerva, București, 1972, p. 25.
[3] *Idem*, SOLOMONĂRIȚA, în volumul *Dochița împărătița,* Basme și poezii populare din Țara-de-Sus, Editura Minerva, București, 1972, p. 172.

lucrării *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios,* concepte și sintagme care au o strânsă legătură cu prezența mitică a simbolului în literatură și imaginarul fantastic popular. În acest sens, ne sunt la îndemână concepțiile istoricului religiilor despre gândirea simbolică, astfel că: „ea e consubstanțială ființei umane: precedă limbajul și gândirea discursivă”[4]; „revelează anumite aspecte ale realității (cele mai profunde)”[5]; imaginile, simbolurile, miturile nu sunt creații arbitrare ale psihicului; ele răspund unei necesități și îndeplinesc o funcție: dezvăluirea celor mai secrete modalități ale ființei... de aceea, studierea lor necesită cunoașterea omului pur și simplu”[6]. Așadar, ideile prezentate de Mircea Eliade ne fac să înțelegem mai bine că poveștile populare în general, cu atât mai mult, cele în discuție, sunt interesante tocmai prin conexiunea care se realizează la nivelul mai multor structuri narative, dar că inițierea omului, în procesul de cunoaștere profundă a basmelor, este mai mult decât vitală.

Pe de altă parte, Lucian Blaga propune dihotomia „Gândire mitică” și „Gândire magică”, între cele două sintagme, autorul face precizarea că există o strânsă legătură. În linii mari, autorul *Trilogiei Valorilor,* pornește discuția de la mituri esențiale din cultura universală, conectându-le cu imaginarul literar popular. Transfigurarea mitului în literatură fiind explicat în același capitol dedicat „Gândirii magice”. Din aceste considerente, ar fi necesar ca propunerea pe care o face Lucian Blaga să fie utilă procesului temeinic de interpretare a basmelor, culese de Petru Rezuș, valabil și pentru alți folcloriști bucovineni. Iar ideile următoare, evidențiate cu multă profunzime, sunt mai mult decât grăitoare: „Gândirea magică implică totdeauna ideea fie a unei substanțe magice, fie a unei puteri magice. Cât despre substanța sau puterea magică, nu s-ar putea spune deocamdată mai mult decât că ele sunt misterioase în ele însele, comportându-se cu totul paradoxal. Cu alte cuvinte, ideea substanței sau a puterii magice nu am putea-o socoti ca o încercare revelatoare deplină în raport cu un mister, căci ea însăși se declară ca o prelungire a misterului”.[7] Sau „Am afirmat însă că cel mai adesea modul mitic și modul magic apar în formă mixtă. Gândirea mitică, în cele mai multe din produsele sau plăsmuirile sale, conține și un coeficient magic”[8]. Concepția lui Lucian Blaga despre magie și prezența acesteia în textele literare fantastice, întăresc ideea, potrivit căreia, la nivelul mai multor povești populare, culese de Petru Rezuș, identificăm această „substanță magică”, transferabilă de la omul real, la cel fantastic și dincolo de faptele istorice relatate. În acest sens, simbolul mitico-magic joacă un rol esențial pentru cele mai multe din reprezentările poveștilor invocate.

Pentru Lorenz Dittmann, simbolul „are un caracter de imagine, de aceea este intuitiv și perceptibil instantaneu. El deschide calea spre infinit, spre impenetrabil, reprezintă – așadar – universalul, totalitatea”[9]. Astfel, autorul însuși își răspunde propriei sale problematici: „De ce este simbolul un (tot) universal?”[10].

Totodată, un alt exeget, care tratează detaliat termenul de simbol și accepțiunile sale, este Ivan Evseev, în volumul dedicat fenomenului, intitulat *Cuvînt-Simbol-Mit,* lucrare esențială, apărută la Editura Facla din Timișoara, în anul 1983. Publicată în memoria profesorului său,

---

[4] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios,* Prefață de Georges Dumézil, Editura Humanitas, București, 2019, p.13.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*
[7] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Editura Humanitas, București, 2019, pp. 151-152.
[8] *Ibidem,* p. 152.
[9] Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei,* Editura Meridiane, București, 1988, p. 126.
[10] *Ibidem*, 126.

Vladimir Iakovlevici Propp (un alt savant preocupat de cultura folclorică), cartea dezvoltă, pe mai multe planuri, aspectul de simbol, printre care sunt vizate perspective precum: structural, mitologic, arhetipal și ontologic.

Mai întâi de toate, simbolul este un semn, un obiect, având posibilitatea de a reprezenta și altceva, în raport cu noțiunea în sine. De aceea, savantul invocat este de părere că „Orice simbol este, înainte de toate, un semn, adică un obiect care reprezintă altceva decât propria lui substanță fizică”[11]. Practic, dincolo de structură, conceptul generează idei/conținuturi, astfel, nuanța dihotomică, articulată de lingvistul Ferdinand de Saussure, „semnificant” și „semnificat” apare și în cazul de față cu structura dihotomică dintre „simbolizant” și „simbolizat”, așa cum este evidențiată de însuși Ivan Evseev, în lucrarea amintită anterior: „Ca orice tip de semn, simbolul are o anumită latură sau funcție convențională, deoarece legătura dintre simbolizant și simbolizat nu este de ordin natural, ci numai de esență culturală”[12]. Totodată, simbolul este identificat cu un cod, desemnând „un element al limbajului simbolic”[13], pe care oamenii îl folosesc în diferite situații sociale și cotidiene ale vieții.

Încă din titlul volumului remarcăm punerea în strânsă legătură, a simbolului cu mitul, în acest sens, explicația savantului este una justificată, în sensul în care, termenii se prezintă ca fiind unilaterali, atât din punct de vedere „genetic”, dar și „funcțional”: „Orice mit este o narațiune simbolică, iar simbolul poate genera oricând un mit poetic”[14].

Având la bază o parte din punctele de vedere, exprimate de specialiștii și teoreticienii amintiți, cu privire mai ales la sfera conceptuală a simbolului, putem recunoaște și identifica cele mai semnificative simboluri, existente în cadrul textelor literare populare epice din Bucovina. Procedeul de semnificare a simbolurilor va putea fi posibil cu ajutorul atât a lucrărilor menționate mai sus, cât și a unor dicționare, care prezintă și dezvoltă această familie a simbolurilor mitologice.

În povestea populară *Solomonărița*, culeasă de Petru Rezuș, cele mai importante simboluri, având o strânsă legătură între ele, sunt: ploaia, vântul, izvorul, biciul și căpăstrul. Acestea sunt circumscrise unei lumi atât fabuloase, cât și mitologice. În linii mari, naratorul aduce în prim-plan povestea nefericită a unui împărat, care trece printr-o nenorocire, o catastrofă naturală, venită brusc de nicăieri, pe care cu greu o mai poate învinge. O ploaie, însoțită de furtuni, ca rezultat al unei bale din cer, căzută în mare. Această secvență este introdusă în text printr-o vorbă populară: „Da vezi că nu-i cum chitește omul, ci cum sînt rînduite lucrurile din veac. Așa și cu împăratul acesta. Numai bine s-a pus pe hodină și se pornesc negurile de la miazănoapte. Vin nouri după nouri și pornesc, după neguri și ploile”[15].

Venirea furtunii este relatată printr-o formulă specifică povestirii, așa cum se poate observa în următorul exemplu: „Da știi: pornesc negurile, furtunile și ploile și țin, nu se lasă”[16]. Pe parcursul povestirii, trei sunt personajele care izbutesc să scoată împărăția din pericolul iscat de negurile vremii: Solomonarul, Solomonărița și Sfetnicul cel înțelept, care-l sfătuiește pe Negură-Împărat de existența Solomonarului. La Solomonar, echivalentul personajului biblic cel

[11] Ivan Evseev, *Cuvînt-Simbol-Mit,* Editura Facla, Timișoara, 1983, p. 11.
[12] *Ibidem,* p. 13.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem,* p. 46.
[15] Petru Rezuș, *Solomonărița,* poveste populară din volumul *Dochița Împărătița. Basme și poezii populare din Țara-De-Sus,* Editura Minerva, București, 1972, p. 172.
[16] *Ibidem.*

înțelept cu puteri supranaturale, nu putea veni oricine, ci doar o fată curată, lipsită de dragostea unui fecior, altfel era mâncat de fiarele ținutului, care-l străjuiau pe Solomonar.

Elementul simbolic cel mai important, ploaia, reprezintă și ”antagonistul” cu care întreaga împărăție trebuie să se lupte, o negură încărcată de puhoaie de apă și furtuni, care nu puteau fi doborâte decât cu voia și puterea Solomonarului. În *Dicționar de simboluri* al lui Hans Biedermann, ploaia este interpretată din mai multe perspective: „o energie vitală a sufletului, fertilizarea solului sau chiar lacrimile care ar trebui să însuflețească trupul”[17]. Se prea poate ca Negură-Împărat, de bogat ce era să fi uitat de Dumnezeu, iar nenorocirea să fie de fapt o învățătură, cu scopul de a se căi. Mai mult decât atât, acestuia nu i se mai întorc nici fetele, dar nici soția, trimise la Solomonar să rezolve situația negurilor din împărăția lor. Aceeași semnificație a ploii, dar ca manifestare a furtunii, vine și din partea lui Ivan Evseev, care subliniază că (nenorocirea) stihia iscată ar indica o forță divină „în mersul lumii sau o pedeapsă cerească”[18]. Așadar, această catastrofă poate fi interpretată și ca o purificare a locului.

După multe căutări prin împărăție, este găsită o fată pe nume Milțiuca, curată, modestă și săracă, cea care a fost aleasă pentru a discuta cu Solomonarul. După o călătorie lungă și costisitoare, asemenea celorlalte basme populare, Milțiuca ajunge la Solomonar, trece de jivinele locului, care-i spun stăpânului că fata este curată și poate veni la el. Acesta aștepta exact lângă un izvor, unde și locuia. O secvență relevantă pentru reprezentarea mitologică a simbolurilor este cea în care Milțiuca primește binecuvântarea de la Solomonar, pentru a doborâ negurile de la împărăția lui Negură-Împărat. Puterea pe care fata a primit-o este însoțită de câteva elemente simbolice, pe care le va folosi în lupta ei cu „bala spurcată”[19]: biciul, căpăstrul, cumpăna din lemn descântat și vântul. Biciul, ca simbol al dreptății justițiare și totodată al purificării este obiectul pe care fata, ulterior Solomonărița îl va purta și în călătoria spre Solomonar. Căpăstrul este folosit, atât asupra fiarei, cât și a vântului. Căpăstrul este un obiect utilizat de obicei în drumul organizat pe care calul îl face, însoțind stăpânul său. Apariția vântului în text se face printr-un descântec, o invocație pe care o rostește fata pentru ca stihia să-i vină în ajutor: „Vîntule, vîntule,/Vîntule, blîndule,/Du-mă înapoi,/Acasă la noi,/Că te-oi descînta/Și te-oi mîngîia,/Ca și mama ta,/Să mă duci ușor,/Pe-unde om n-a pus picior,/Și să mă lați acasă,/Întreagă și sănătoasă!”[20].

Vântul reprezintă un adevărat element simbolic în textele populare și în folclorul literar, un fel de Zeus care plutește deasupra apelor. În povestea dată, vântul dobândește rolul calului năzdrăvan. Finalul textului este unul specific basmului pupular, în care răul este învins, iar eroul, o fată curată, devenită înțeleapta Solomonărița, ajunsă „fata împărătească și înțeleaptă ca împăratul cel vechi Solomon”[21]. Tot naratorul ne asigură că fata este nemuritoare, prin formule finale specifice epicii populare: „Și a trăit ea mulți ani și poate mai trăiește și astăzi și stăpânește stihiile firii, ca să nu mai fie protivnice noroadelor”[22].

În general, vântul este un simbol, căruia lucrările de specialitate i-au acordat o serie de semnificații, unele intersectându-se, altele opunându-se, ca o antiteză între bine și rău. Cea mai extinsă prezentare o realizează Ivan Evseev, care identifică termenul simbolic din mai multe

[17] Hans Biedermann, *op. cit.,* volumul 2, pp. 346-347.
[18] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 66.
[19] Petru Rezuș, *op. cit.,* p. 179.
[20] *Ibidem,* pp. 179-180.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem*.

unghiuri: „suflul divin", „întruchipare a sufletului și a verbului cosmic", „un sfânt pentru care e păcat să blestemi" și „iuțeala calului din basme"[23], de unde și formula „iute ca vântul". Identificat și ca „mitologem"[24], vântul este atunci când sunt explicate gesturile tabuizante, în care găsim următoarea interdicție: „Să nu ridici șarpele mort în sus de la pământ, că te bate vântul șase săptămâni"[25].

Epica populară din Bucovina oferă destule simboluri: mitologice, istorice și religioase, care sunt reprezentate sub diferite forme literare și artistice: fabuloase, fantastice și legendare. Simboluri precum: pădurea, vântul sau apa etc. predomină în textele citate, dar și în alte proze epice populare, culese de folcloriști și cărturari ai Bucovinei, de-a lungul timpului.

BIBLIOGRAPHY

Opere:

Rezuș, Petru, *Dochița împărătița. Basme și poezii populare din Țara-de-Sus*, Editura Minerva, București, 1972.

Studii:

Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri,* Editura Humanitas, București, 1995.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri,* Editura SAECULUM I.O. Vol. 1, 2, București, 2002.

Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică,* Vol. I-III, Editura Pentru Literatură, București, 1966.

Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor,* Editura Humanitas, București, 2019.

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Polirom, Iași, 2009.

Datcu, Iordan; Stroescu, S. C., *Dicționarul FOLCLORIȘTILOR. Folclorul literar românesc,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

Dittmann, Lorenz, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei,* Editura Meridiane, București, 1988.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Editura Humanitas, București, 2019.

Evseev, Ivan, *Cuvînt-Simbol-Mit*, Editura Facla, Timișoara, 1983.

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 1994.

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1998.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 1999.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală,* Editura Albatros, București, 1983.

[23] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 481.
[24] *Ibidem*, p. 482.
[25] *Ibidem*.

THE NOVEL OF A FEELING - CE MULT TE-AM IUBIT

Oana Loredana Biţu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Zaharia Stancu builds the novel Ce mult te-am iubit… around the feeling of emptiness. He lays at the foundation of his writing the two limitations that create the consciousness of human vanity: death and oblivion. Death is the one that nullifies vain glory and human efforts, and forgetfulness is the one that erases from the human mind even the face of the one who represented the center of existence as long as he lived.
The novel explores the relationship between the reflective character and those who came to the funeral. For Zaricuta,, the thought of his mother's death is obsessively, but the others are more satisfied with the idea of "Death with the dead, alive with the living".
While the character remembers what his mother's face looked like while she was alive, the relatives who came to the funeral forgot about the dead and drank, ate and talked about their problems.
At Maria's funeral, her second husband, Tudor, said "How much I loved you," for his wife. Rural love is an expression of affection that's shared between the woman who gave birth to so many children and the man she feels for.
Although the title of the book refers to the feelings of love that the father has, the whole literary work is based on the subjective vision of Zaricuta, the son. This is the narrator's experience of the world and its various elements, which leads the reader to a feeling of ephemerality.

Keywords: death, reflection,vanity, conscience, subjectivity

1. Zaharia Stancu construieşte romanul *Ce mult te-am iubit* în jurul sentimentului deşertăciunii având ca motiv literar central *vanitas vanitatum*. El pune la baza scrierii sale cele două limitări care creează conştiinţa deşertăciunii umane: moartea şi uitarea. Moartea este cea care anulează slava deşartă şi eforturile omeneşti, iar uitarea este cea care şterge din mintea omului până şi chipul celui care a reprezentat centrul existenţei atât cât a trăit. Cele două feţe ale efemerităţii sunt urmărite, în roman, printr-un raport dihotomic dintre conştiinţa personajului reflector şi aceea a celor veniţi la înmormântare. În gândul lui Zăricuţă revine obsedant gândul că mama lui este moartă, dar ceilalţi fie îşi plâng morţii lor, fie se mulţumesc cu afirmaţia *Morţii cu morţii, vii cu vii*. În timp ce personajul îşi aduce aminte cum arăta chipul mamei sale cât a trăit, rudele venite la înmormântare au uitat de moartă şi beau, mănâncă şi vorbesc fiecare despre problemele lor.

Ce mult te-am iubit reprezintă cuvintele lui Tudor, cel de-al doilea soţ al Mariei, la moartea acesteia. Departe de a fi vorba de un eros de factură romantică, aceasta este o expresie a iubirii rurale manifestate ca o întrepătrundere dintre femeia care i-a dăruit bărbatului său atâţia copii şi afecţiunea pe care o simte faţă de aceasta.

Chiar dacă sentimentul iubirii este regăsit şi în titlu, acesta aparţinându-i tatălui şi fiind cel ce declanşează amintirile şi sentimentele celor din jur, întreaga operă literară se construieşte în jurul viziunii subiective a fiului: Zăricuţă. Viziunea naratorului subiectiv este cea care conduce

cititorul către sentimentul efemerităţii, cel care reiese, ca o sabie stând deasupra capului, din toate scenele romanului.

Personajul narator, pus faţă în faţă cu moartea, cugetă la propria viaţă şi la viaţa mamei. Începe să înţeleagă sensul vieţii prin raportare la amintirile rememorate despre viaţa părinţilor săi.

Sentimentul deşertăciunii este susţinut, aşa cum s-a mai arătat, pe două coordonate importante: rememorarea vieţii, care nu mai înseamnă nimic, stând sub semnul efemerităţii, şi uitarea. Repetiţiile obsedante ale textului întăresc sentimentul vinovăţiei celor pentru care mama s-a sacrificat atâţia ani şi care o vor uita pentru totdeauna.

2. Contextul literar în momentul lansării romanului. Romanul *Ce mult te-am iubit,* scris de Zaharia Stancu, apare într-o perioadă de înflorire a romanului românesc, în care inovaţiile romaneşti şi eseurile despre scrierea unui roman modern, venite din străinătate, influenţează în mare măsură maniera de a scrie a scriitorilor autohtoni.

În preajma debutului literar al lui Zaharia Stancu, Mihail Sadoveanu scrie o proză, prin care aduce la lumina focului din han câte un reprezentant al fiecărei tagme, vorbind în spiritul profesiei sale.

În realismul acestor personaje se regăseşte ceva din spiritul ţăranului român, iar în romanul *Baltagul* se recunoaşte aplecarea autorului către mitic şi către rânduielile şi tradiţiile româneşti. Această tendinţă de valorificare a culturii româneşti se va regăsi mai tarziu şi în unele romane ale lui Zaharia Stancu, dar într-o formă originală.

Rânduielile de înmormântare rămân doar pretextul care introduce cugetările lui Zăricuţă despre efemeritatea omului şi a tuturor fiinţelor vii ce trăiesc în prejma lui, în faţa morţii.

Satul de pe *valea lungă a Călmăţuiului* rămâne în limitele realismului pur şi ale vremii sale aducând în scena oameni foarte săraci, dar muncitori şi cu frică de Dumnezeu, cârciumari hapsâni care încearcă să se îmbogăţească cu orice preţ şi mentalităţi primitive ale unor oameni pentru care sentimentele nu însemnau nimic şi care îşi calculau viaţa în spirit practic, astfel încât să poată supravieţui.

Perioada în care Zaharia Stancu îsi scrie romanul este marcată de trecerea de la romanul obiectiv la cel subiectiv. Camil Petrescu, cel care valorifică ideea scrierilor subiective din care se exclude orice urmă de literaturizare şi de exagerare, păstrând un stil anticalofil, elaborează în această perioadă studiul *Teze şi antiteze* (cf. Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Editura Cultura românească, vol. I, Bucureşti, 1936), punând astfel bazele romanului subiectiv interbelic. El este primul care aduce în 1930 în bibliotecile românilor un tip de roman subiectiv, (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de razboi),* ca un pionierat al literaturii subiective interiorizate, concentrate asupra explorării gîndurilor şi sentimentelor fiinţei umane.

Pe lângă marile inovaţii romaneşti şi capodoperele literare ale unor scriitori precum George Călinescu, Camil Petrescu sau Marin Preda, literatura română din perioada lui Zaharia Stancu se îmbogăţeşte şi cu perspectiva lui Lucian Blaga, care elaborează eseul filozofic „Elogiul satului românesc'', în 1937.

3. Receptarea critică a romanului *Ce mult te-am iubit* . Din punctul de vedere al formei, critica literară a remarcat imediat concentrarea atenţiei romanului asupra temei morţii şi părerea de rău pentru ceea ce ar fi putut fi mai bine şi nu a fost. În această linie de interpretare se înscriu Leonid Leonov, Mihai Ungheanu şi Ov. S. Crohmălniceanu.

Leonid Leonov identifică unul dintre aspectele esenţiale ale motivului *vanitas vanitatum,* care stă la baza construcţiei operei literare, şi anume regretul faţă de incapacitatea omului de a

înțelege că toate pe lume sunt trecătoare și de a le prețui la timp, arătând considerația lui față de tot ceea ce îl înconjoară atunci când are posibilitatea. ,,Fundalul narațiunii îl alcătuiește o frescă bogată de oameni simpli, admirabil zugrăviți, iar tema o constituie durerea sobră, nemângâiată, nobilă, ce izvorăște din conștiința că niciodată nu reușim să ne arătăm recunoștința față de morții noștri, față de bunătatea și dragostea pe care ni le-au dăruit cândva - îndeosebi față de mamele noastre. "(Sângiorzan, 1972, p. 10).

Într-adevăr, conținutul romanului îl constituie meditația lui Zaricuță despre moarte și este descris tabloul înmormântării mamei cu mare exactitate și privind întotdeauna în oglindă gândurile și reacțiile celor veniți la înmormântare prin raportare la ceea ce au gândit și făcut atunci când Maria era în viață. Încercarea personajului de a stabili de unde vine și unde se duce și de a găsi locul în această existență vine ca o încercare obsesivă de a ieși din șirul deșertăciunilor, pe care l-a observat anterior. Personajul înțelege, cu multă luciditate, efemeritatea vieții și deșertăciunea a tot ceea ce există și este dominat de acest sentiment. Mihai Ungheanu arată că etnograficul şi pitorescul romanului nu reprezintă esenţa romanului, ci modul în care comunitatea se raportează la moarte devine principala preocupare a autorului. *Ce mult te-am iubit* este mai mult o carte de meditație asupra morții, o carte în care se oferă pretextele, indicii acestei meditații. O banală înmormântare rurală capătă, în relatarea prozatorului, dure proporții balade și antilirismul literaturii lui Zaharia Stancu nu se dezminte. Desenul aspru, comentariile lucide, amare, seci, lirismul înalt, curățat de sentimentalism, totul este redimensionat, privit cu un ochi aspru, lucid,interogativ, dar înțelegător. "(Mihai Ungheanu, p. 206)

Ceea ce singularizează cartea în peisajul literaturii române este concentrarea atenţiei exclusiv pe momentul morţii mamei. Acesta pune valoarea timpului sub semnul relativităţii. Momentul apăsător este resimţit ca un timp care stă pe loc doar pentru Zăricuţă. Ceilalţi îşi reiau cursul obişnuit al vieţii şi timpul, pentru ei, trece în mod firesc. Pentru fiul moartei, existenţa este transformată de actul morţii. Zaharia Stancu pune în valoare frământarea omului care, sub puterea unui eveniment care îi perturbă existenţa,opreşte clipa prezentă pentru a putea trece prin fluxul conştiinţei ceea ce a trăit până în acea clipă. Tragedia provine dintr-o luciditate exacerbată, în antiteză cu oamenii din jurul său. (cf. Crohmălniceanu, 1969, p. 66). ,, Zaharia Stancu izbutește să o facă sensibilă, cu o pregnanță fără pereche. Rar am mai citit pagini capabile să comunice atât de acut senzația aceasta chinuitoare. Frumusețea cărții vine și din nivelul omenesc de conștiință la care are loc întreaga înfiorare tragică a morții." (Crohmălniceanu Ov., pp. 215 - 217)

Valeriu Cristea sintetizează foarte bine două aspecte ale motivului vanitas vanitatum şi anume fenomenul fizic și încercarea de a-l esențializa prin fluxul universal al memoriei. Prin moartea mamei, personajul lui Zaharia Stancu înțelege că orice luptă dusă în viața omului devine inutilă atunci când intervine moartea, iar uitarea este cea care adâncește și mai tare dimensiunea tragică, deoarece faptele omului oricât ar fi de măreţe, nu doar că nu mai contează pentru el dincolo de mormânt, dar sunt uitate și de către cei vii, care rămân, ceea ce transmite conștiinței treze a lui Zăricuță că orice efort este zădărnicit prin moarte, iar această zădărnicire pune la îndoială întreaga existență. Personajul reflector al romanului se confruntă cu dezarmarea în faţa morţii. Prezentarea amănunţită a procesiunii mortuare reprezintă modalitatea pe care acesta o găseşte potrivită pentru a proiecta propria trăire interioară asupra unor evenimente

Structura textului este liniară, fiind construită pe baza celor două coordinate clare: momentul morţii - sugerat de mirosul de lumânare arsă care îl trezeşte pe Zăricuţă - şi înmormântarea mamei care îi trezeşte anumite amintiri provocate de anumite pretexte exterioare.

Astăzi, romanele lui Zaharia Stancu reprezintă un tezaur autentic de cultură, dar este necesară redescoperirea lor. Profesorul doctorand Valeria Mitroi de la Universitatea din Bucureşti consideră că, în contextul literaturii actuale, ,,Zaharia Stancu pare a fi condamnat la uitare."(https://jurnalul.ro/cultura/carte/zaharia-stancu-personalitate-a-cuvintelor-simple-890900.html/05.01.2022, 28.03.2022). Cititorii nu se mai simt atraşi de cărţile autorului întrucât acestea s-au îndepărtat de realitatea zilelor noastre sub aspectul conţinutului de suprafaţă, doar sentimentele trezite de prezenţa morţii trecând proba timpului.

4. *Ce mult te-am iubit* – romanul unui sentiment al deşertăciunii. Moartea este cea care îl limitează pe om şi transformă în deşertăciune, pentru ceilalţi, viaţa lui pe lume. Ca şi în *Moromeţii*, în romanul lui Zaharia Stancu se întâlnesc o serie de simboluri prevestitoare. Dacă în primul roman menţionat, tăierea salcâmului şi fuga celor trei băieţi simboliza destrămarea familiei şi vestea declinul lui Ilie Moromete, în *Ce mult te-am iubit* dărâmarea casei părinteşti şi tăierea boilor vestesc moartea Mariei. Sentimentul de efemeritate cuprinde totul, de la casa şi vitele din curte, până la oamenii care au trăit şi care au căzut în uitare.

Sentimentul efemerității este anunțat încă de la începutul romanului prin intermediul casei, care s-a schimbat din casa părintească, în casa surorii Elisabeta, arătând că și locurile în care au trăit personajele se schimbă, pier și renasc exact ca oamenii. Casa nu mai este cea părintească, a fost dărâmată şi ea şi s-a transformat în casa Elisabetei. *Am spus casa noastră, adică a tuturor fraților și surorilor, și am spus greșit .Casa aceea de la Omida, în care trăiește de mulți ani sora mea Elisabeta, nu mai e casa noastră, e casa ei, numai a ei (...) A dărâmat vechia casă și, pe același loc, cu un pas numai spre miazăzi, a ridicat alta nouă, cam tot atât de mică și de întunecoasă ca și cealaltă. Când se dărâmă o casă este ca și cum ar muri cineva*. (Stancu, 1968, p. 5).

Vitele sunt supuse aceleiasi efemerităţi ca şi omul. Boii, deşi au muncit alături de stăpâni, din legea firii ajung sub cuţitele măcelarilor. *Mă boulenilor, mă, ce tineri erați voi când v-am cumpărat (...) și acum eu vă duc la târg să vă vând (...) la măcelari pentru tăiere… Pentru tăiere…*(Stancu, 1968, p. 48).

Sentimentele apar, chiar şi ele, împovărate de efemeritatea care le micşorează şi le zădărniceşte. *Cât a fost vie, niciodată nu l-am auzit pe tata spunându-i cuvinte de dragoste și niciodată nu l-am văzut mângâind-o. Acum l-aud șoptind - Mario, Mario, ce multe am iubit eu pe tine, Mario, Mario… Şi îl văd că îi mângâie obrazul, bărbia, fruntea, care înainte era plină de încrețituri și care acum e netedă ca o frunte de fată mare. (...) Toți purtăm în inimile noastre florile iubirii și, mai pe urmă, după ce iubirile au murit, în aceleași inimi purtăm cenușa iubirilor. Cenușa rece, a iubirilor moarte ….* (Zaharia Stancu, p 32 - 33)

5. Regresul memoriei în vinovăție. Uitarea este amintită atât în dialogul dintre personaje, cât şi în cugetările personajului principal. ,, *Nu trece mult și în afară de surorile mele toate celelalte femei din casa și din curtea noastră uită pe mama și încep să își bocească morții lor.* (Zaharia Stancu, p19)

Sentimenul deşertăciunii nu provine doar din limitarea omului de către firea sa muritoare, ci prin uitarea de către cei dragi. Familia se simte vinovată pentru că o vor uita pe Maria neavând nicio poză cu ea, cu atât cu cât ea nu a uitat pe nimeni niciodată. Uitarea este, mai întâi, una exterioară, identificată cu indiferenţa celor veniţi la înmormântare. Pentru ei este firesc să o uite pe moartă şi să petreacă alături de cei vii. Ulterior, survine şi uitarea chipului său de către cei dragi şi a amintirilor ce îi leagă de ea.

Paginile romanului ce *Mult te-am iubit* sunt construite printr-o îmbinare originală de liric şi prozaic, astfel încât, lirismul se regăseşte în majoritatea pasajelor descriptive şi oferă o abordare stilistică unică scrierii. Ceea ce accentuează lirismul subiectiv al personajului este şi tehnica scrierii textului la persoana întâi, concentrat pe relatarea paralelă a evenimentelor de la înmormântare şi a amintirilor evocate de către acestea din memoria involuntară şi redate în pasaje mai lungi sau mai scurte în funcţie de trăirile subiective care le oferă un anumit grad de importanţă. „Scriitorul însuşi emite ideea că este „*un poet rătăcit în proză* şi admite posibilitatea de a rămâne în istoria literară mai ales prin această latură a creației sale." (Sultana Craia, 1983, p90)

În elaborarea romanului se observă principiile elaborate de Camil Petrescu în teoretizările sale asupra romanului. (cf. Camil Petrescu, Teze şi antiteze, Editura Cultura românească, vol. I, Bucureşti, 1936). Amintirile lui Zăricuţă sunt declanşate de câte un fapt divers întâlnit în curtea părintească. Un pom, un chip, o casă îi trezesc amintiri sau reflecţii emoţionante. Momentul în care fratele lui, Ştefan, dispare din camera în care zăcea trupul neînsufleţit al mamei, iar Zăricuţă priveşte chipul rece al acesteia, îşi aminteşte de iarna în care Ştefan a fost născut. *Mă uit la fața mamei. E liniștită. E netedă. E rece ca gheața. Si ce chinuită, ce plină de sudoare era atunci în miez de iarnă când, după ce se zbătu trei zile și trei nopți ca peștele pe uscat, l-a născut pe frate - meu Ștefan. (...) Tata spunea șoptind: - Ajut-o, Doamne să nască… Ajut-o Doamne să nască și să trăiască…. Si să trăiască și ea și copilul… (Zaharia Stancu, pp 34 - 35).*

Succesiunea de evenimente observate de-a lungul procesului înmormântării şi de amintiri declanşate de acestea construiesc întregul roman. Evocarea urmăreşte ordinea subiectivă în care fiul retrăieşte momentele importante din copilărie, în funcție de modul în care apar ele în fluxul conştiinței. Stimulii exteriori, precum un pom sau o floare, îi stârnesc personajului memoria involuntară. Autenticitatea stilului stancian creează lirismul operei prin intermediul episoadelor semnificative din memorie inserate în relatarea evenimentelor de la înmormântare. proporția amintirilor este atât de însemnată încât tradiția mortuară pare a fi pretextul rememorării vieții. Zaharia Stancu contemplă tot ceea ce se află în jurul său, analizează în profunzime, evocă momentele care îi sunt readuse în memorie şi observă dimensiunea vieții în mișcarea ei de zi cu zi.

Zaricuţă redă chipul mamei, asemănat de el în copilărie cu imaginea Sfintei Fecioare, atunci când îşi aminteşte că în copilărie era atât de bucuros în biserică de câte ori auzea numele Maria. Această amintire conține bogate note lirice. Alternarea secvențelor de viață reală cu mitul şi reveria adâncesc dimensiunea lirică din planul narațiunii întrucât, prin visare, copilul o proiectează pe pe mama sa ca model al blândeții şi al bunătății așa cum este Maria, Maica Domnului. Momentul în care îşi imaginează ridicarea la cer a sufletului mamei sale este, de asemenea, tulburător. Desprinderea sufletului de trup şi înnălţarea în văzduh, observarea trupului rămas în urmă de către suflet sunt experienţe subiective, cu o puternică încărcătură simbolică şi emoţională. Apar simbolul îngerului păzitor, al zborului, al sufletului viu ce dezbracă trupul ca pe o haină veche şi este pusă faţă în faţă veşnicia sufletului cu efemeritatea trupului. *Doi îngeri o țin pe mama de subțiori - unul din dreapta, altul din stânga- dar nu urcă la cer. O țin în văzduh, deasupra cimitirului. Acum, în cimitir, sunt două Marii, una înveşmântat în alb ca o mireasă - mama nu a fost niciodată mireasă, n-a a făcut nuntă nici cu întâiul ei bărbat, nici cu al doilea - tânără și frumoasă, care plutește ca un abur alburiu în văzduh și alta moartă și înveşmântată în negru, în sicriu. Maria cea din văzduh se uită cu ochi mari, mirați, la Măria cea moartă, la Măria din sicriu.* (Zaharia Stancu, p 134). Acest lirism narativ oferă poeticitate textului prin

sugestie şi trăire şi se regăseşte în multe secvenţe din roman. El însoţeşte secvenţele meditative în care Zăricuţă fie îşi reproşează faptul că nu a fost mai apropiat de mama sa şi nu i-a oferit şansa de a cunoaşte lumea aşa cum îşi dorea sau rememorează scene din copilăria sa şi secvenţele de vis şi reverie.

Viziunea lirică se răsfrânge şi asupra peisajului pe care naratorul în observă în timpul înmormântării mamei şi pe care îl descrie deosebit de detaliat. Lirismul descriptiv creează o legătură între individ şi mediu, spaţiul exterior provocând trăirile interioare ale personajului. Adesea, se apelează în descrieri la epitete, enumeraţii şi repetiţii. De cele mai multe ori, epitetele sunt folosite pentru a oferi exactitate descrierii, în timp ce repetiţiile accentuează obsedant sterile sufleteşti ale lui Zăricuţă. *Cerul de albastru cer senin cald de jumătate de august văzduhul miroase a pământ ars, scorojit de arşiţa soarelui, a iarbă coaptă, uscată, a frunze care se pregătesc să primească vestejirea, să moară*. (Zaharia Stancu, p 14)

De asemenea, evocarea şi observarea tuturor obiceiurilor tradiţiilor şi a evenimentelor ce au loc reprezintă cu frumoasă integrare a viziunii lirice în narațiunea stanciana. *Înainte de a pleca de la noi de acasă cu mama spre cimitir, câteva fete s-au dus dincolo de calea ferată, au urcat dealuri si s-au întors cu brațele încărcate de flori. M-am uitat mult la ele. De ani de zile nu mai văzusem asemenea flori. I le-au pus mamei sub cap, sub pernă și de-a lungul trupului, în sicriu. Mortului i se pun flori în jur* (Zaharia Stancu, p 121)

6. Concluzii. Întregul roman este construit în jurul percepţiei existenţialiste a deşertăciunii vieţii. Moartea şi uitarea sunt sursele zădărniciei existenţei umane. Moartea Mariei pricinuieşte adunarea cunoscuţilor în curtea lui Tudor. Ea este pretextul care declanşează amintirile lui Zăricuţă despre copilăria şi tinereţea lui. Percepţia subiectivă asupra importanţei lor dilată sau contractă temporalitatea întâmplărilor. Zăricuţă observă că uitarea îl împiedică pe om să retrăiască, fie şi în amintire, momente importante alături de cei dragi şi de aceea o consideră deşertăciunea deşertăciunilor.

Romanul apare în perioada de tranziţie de la romanul obiectiv la cel subiectiv, în care se pune accentul pe cultura naţională, în care este scris *Elogiul satului românesc* şi în care sunt valorificate tradiţiile autohtone.

Ce mult te-am iubit respectă *noua structură* romanescă fiind un roman subiectiv, construit pe principiile introspecţiei şi pe al memoriei involuntare, care surprinde obiceiurile şi cultura românească fără a le oferi lor cea mai mare importanţă.

Critica literară nu are o viziune unitară asupra romanului. S-a scris despre el că ar fi prezentarea unui personaj pentru care timpul s-a oprit din cauza unui eveniment şocant (Crohmălniceanu Ov.), că ar fi o meditaţie asupra morţii în care ritualul înmormântării este doar amintit (Ungheanu M.), că ar fi drama unui om copleşit de sentimental vinovăţiei fiindcă a nesocotit efemeritatea umană şi nu şi-a îndeplinit promisiunile făcute la timp (Leonov L.) sau că este o scriere sortită uitării (Mitroi V.).

Romanul *Ce mult te-am iubit* combină evocarea, relatarea şi introspecţia. Este un roman subiectiv, care îşi propune înţelegerea sensului existenţei prin sondarea sufletului şi a memoriei personajului reflector. Evocarea scenelor din copilărie, a chipului mamei şi descrierea de tip frescă a unor secvenţe din timpul înmormântării sau a unor peisaje oferă lirism romanului ulţumită figurilor de stil inserate şi a imaginilor artistice. Relatarea evenimentelor oferă prilejiul expunerii tradiţiilor româneşti de înmormântare şi analizării mentalităţii autohtone. Redarea amintirilor urmată de propiile judecăţi asupra evenimentelor expuse reprezintă introspecţia eului asupra deşertăciunii vieţii. Conştiinţa personajului este cea care îl face să treacă prin diverse

stări, de la vinovăţie la tristeţe profundă, ca până la urmă să înţeleagă că totul este deşertăciune, că nimic nu ar fi schimbat destinul mamei şi că trecerea în nefiinţă şi uitarea sunt sortite fiecărei fiinţe vii. Mortul uită grijile vieţii şi este uitat de către cei care trăiesc.

BIBLIOGRAPHY

Cristea V., *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti,1970, în volumul Sângiorzan, Z., *Zaharia Stancu interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

Crohmălniceanu, Ov., *Ce mult te-am iubit*, în volumul Sângiorzan, Z., *Zaharia Stancu interpretat de...*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

Leonid L., *Ce mult te-am iubit*, în Inostrannaia literatura, nr. 1/1971, în volumul Sângiorzan, *Z., Zaharia Stancu interpretat de…,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

Sultana C., *Aventura memoriei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983

Ungheanu, M., *Ce mult te-am iubit*, în volumul Sângiorzan, *Z., Zaharia Stancu interpretat de…,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicţionarul scriitorilor români*, Bucureşti, Editura Albatros, 2002

Zaharia S., *Ce mult te-am iubit*, Editura pentru literatura, Bucuresti, 1968

https://jurnalul.ro/cultura/carte/zaharia-stancu-personalitate-a-cuvintelor-simple-890900.html/05.01.2022, 28.03.2022

THE CONTRADICTIONS OF DUILIU ZAMFIRESCU

Căprescu Roxana Florina (Nicuț)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The complex personality of Duiliu Zamfirescu (poet, fiction writer, journalist, art critic, diplomat, politician) was subject to harsh conditions by many ideological, aesthetic and behavioral contradictions. This study examines how they influenced the reception of the work by literary critics, both during and after the author's life.

Keywords: condescension, psychology, narrative, poetical, reception.

1. Prezentarea pe care o face George Călinescu operei lui Duiliu Zamfirescu este însoțită de un foarte amănunțit portret al artistului (cu multe informații preluate din monografia *Duiliu Zamfirescu* a lui N. Petrașcu, din 1929 – cf. Nicolescu, 1980, p. 460). Acesta este polarizat de competiția continuă a omului și artistului cu presupusul lui etalon genealogic: împăratul din Niceea, Ioan al IV-lea Laskaris din secolul al XIII-lea. În această competiție, omul trebuia să se manifeste printr-un comportament plin de noblețe, iar artistul trebuia să devină *aristos*, adică cel mai bun, în condițiile în care obiectul artei sale trebuia să se refere la clasa de deasupra (cf. *Discursuri*, 1980, p. 49). În final, "ținea să ia direcția vieții publice și literare"(Călinescu, 1982, p. 534).

Criticii literari au subliniat acesată dedublare a personalității zamfiresciene prin care au explicat problemele apărute în procesul de integrare a sa în viața literară românească. Astfel, Ioan Adam sublinia: „Meschin și generos, legitimist și revoltat (...) Zamfirescu este un ins scindat, un continent al contrastelor" (Adam, 2001, p. 13).

De altfel, scriitorul însuși, într-o scrisoare către Titu Maiorescu, într-un angajament de sinceritate, conștientizează acest lucru, cele două laturi fiind prezentate într-o luptă permanentă: *Eu înțeleg prea bine ce urât e să fii pretențios și lupt pururea cu o jumătate din mine, bună și iertătoare, contra celeilalte jumătăți, pline de deprinderi sociale meschine, fără să o pot birui întotdeauna* (Zamfirescu, 2021, p. 457).

2. Eticheta comportamentală îi fusese imprimată încă din copilărie, când părinții îi puseseră la dispoziție echipaje, cai, argați, fiind obișnuit încă de atunci „cu situația seniorială" (Călinescu, 1982, p. 532). Mai târziu, stabilit în București, locuia într-o cameră luxoasă la hotelul Metropol și se îmbrăca „spilcuit, înmănușat, pălărie înaltă, jachetă neagră, încălțăminte fină (...) caută întotdeauna să execute eticheta lumii în care vrea să intre" (Ibidem, p. 533). Căsătorit în Italia cu fiica văduvă și bogată a unui senator, își manifestă în continuare „instinctele de gală (...) Locuia (...) în palatul Caffareli, având săli mari tapetate cu mătase, lustruri grele de bronz, mobile vechi" (Ibidem). Revenit în țară, „ținea la ușă fecior în livrea (...) iar în garaj, trăsură de casă și cai de sânge (...) membru în Automobil Club" (Ibidem, p. 534). O noblețe afectată i se citea pe chipul care i se pare lui George Călinescu revelator: „privire arogantă, parcă atinsă de indiferența privitorului, ținută aspră de boier, fără blândețea veritabilului aristocrat" (Ibidem).

Finalizând trăsăturile sintetice ale acestui portret, criticul punctează, poate exagerând, și felul în care se întâlnesc atitudinea cu trăsăturile de caracter: „Omul avea o cultură pestriță și superficială, era țanțoș, obstinat, plin de sine și cu un dispreț neacoperit față de contemporani" (Ibidem, p. 536).

Această morgă afișată de scriitor, deprinsă din familie, îl ajută, se pare, în activitatea diplomatică, dar îi face un real deserviciu în procesul de integrare în viața literară românească, în ciuda unor calități personale subliniate de contemporani. Duiliu Zamfirescu avea de la natură un fizic plăcut și, cum arată chiar George Călinescu, era înzestrat cu finețe, sensibilitate și cu un profund patriotism.

Problema este însă dacă în toate relațiile angajate a dat dovadă de aceeași aroganță condescendentă. Se poate constata însă că nu același lucru se întâmplă în prima parte a relației cu mentorul său, Titu Maiorescu, față de care, de multe ori, joacă masca umilinței. Cu siguranță și din această cauză, publicarea scrisorilor de către Emanoil Bucuța (*Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori -1884-1913*) i-a surprins pe contemporani, care, acum, se aflau în fața unei alte personalități.

Față de mentor își ia uneori măsuri de prevedere (*poate că nici vârsta și nici alte împrejurări sociale nu-mi dau dreptul să vă scriu așa* – Zamfirescu, 2021, p. 267). În anul 1898, când criticul îi întorcea argumentele prin care Zamfirescu desființa nuvela lui Caragiale *O făclie de Paște,* contrapunând o nuvelă de-a lui, *Alessio*, pare să nu accepte judecata de valoare care-l defavoriza și arată că *de mult nu m-am mai simțit așa de mic și de plouat* (Ibidem, p. 284). Alteori se vedea *cu capul pe umeri ca un ciot* (Ibidem, p. 336) sau se supunea pedepsei ca un copil vinovat: *iată obrazul, să-mi dați părintește o palmă* (Ibidem, p. 339); *sunt gata să-mi primesc pedeapsa: la colț, de urechi sau în genunchi* (Ibidem, p. 473).

Spre sfârșitul relației interepistolare este restabilită măcar în parte „demnitatea„ romancierului, care semnalează *distanța dintre noi* (Ibidem, p. 520) încercând să neutralizeze *ascendentul acesta moral asupra unui om ca mine* (Ibidem, p. 489).

3. Modul de viață, evoluat într-o anume aristofilie, generează contradicția de fond a personalității zamfiresciene. A activat mai mult de două decenii ca diplomat. Sigur, diplomația presupune și un anumit comportament oficial, care să exprime modul de abordare a relațiilor externe dintre state, dar cere și o anumită tehnică a compromisului și o abilitate de a înțelege și a dirija relațiile, de a angaja parteneriate favorabile, care să conducă la obținerea unor obiective programate.

Duiliu Zamfirescu voia mult ca după integrarea în viața literară, sub patronajul *Convorbirilor literare* și al lui Maiorescu, să dobândească recunoașterea confraților și mai ales a criticii literare, și, de asemenea, așa cum arată în textele epistolare, să simtă reacțiile favorabile ale cititorilor, lucru ce i-ar fi conferit popularitate.

Neconformismul lui a generat o anume inaderență la contextul vieții literare și, deși primele două romane din ciclul Comăneștenilor au apărut în zeci de mii de exemplare, reacțiile criticilor au fost aproape absente, iar cele ale cititorilor, absente și ele, au consfințit lipsa de popularitate.

3.1. Prima formă a lipsei de „diplomație" a lui Duiliu Zamfirescu în procesul de integrare ca scriitor de succes în conștiința publică a fost „talentul" lui de a strica relațiile pe care ar fi trebuit să le cultive.

Astfel, colaborarea poetului, în prima fază a activității sale la *Literatorul*, era una foarte importantă. Aici publică, în numărul 4 al revistei, în 1881, poemul de inspirație romantică,

byroniană *Levante și Calavryta.* Alexandru Macedonski, deși valoarea poeziei nu o cerea, îi face o prezentare la superlativ, intuind anumite sensibilități ce se vor dezvolta mai târziu: „se afirmă ca poet într-un mod strălucit" (Macedonski, 1976, p. 58). Îl prezintă ca pe un nume nou, cu perspectiva de a contribui la noua eră a poeziei moderne cultivate de revistă. De asemena, face într-un număr ulterior al revistei o analiză amănunțită a poeziei, argumentând calitățile acesteia, impunând, totuși, anumite exigențe (cf. Ibidem, p. 62).

Într-o primă fază, Duiliu Zamfirescu nu rămâne dator și, în același an, publică o cronică literară la volumul *Poezii de Al. A. Macedonski,* în care superlativele abundă. Astfel, despre anecdota versificată *Iadeș* afirmă că *nu cunosc în limba română bucată originală mai perfectă din toate punctele de vedere* (O, V, p. 25), iar *poezia „La harpă" este poate cea mai perfectă, cea mai elegantă* (Ibidem, p. 27). În manuscris, se află și o dedicație în versuri *Lui Alexandru Macedonski*, nepublicată vreodată (cf. Gafița, 1970, p. 399).

Relația dintre mentorul de la *Literatorul* și tânărul poet s-a rupt însă iremediabil, în urma unui eveniment secundar. G. C. Nicolescu presupune cauze neclare (Nicolescu, 1980, p. 52). În realitate, poate și pentru că Duiliu Zamfirescu se afiliase în cele din urmă la *Convorbiri literare,* tensiunea ajunge la apogeu. Cu prilejul instalării unui bust al lui Bolintineanu în foaierul Teatrului Național, Macedonski organizează un spectacol poetic, cu actori și poeți. În articolul *Palabras* din 18 decembrie 1983, Zamfirescu, deranjat se pare de selecția poeziilor și de calitatea unor recitări, îl incriminează pe organizator: *în țara noastră, toate chestiunile mari cad pe mâna neghiobilor (...) piticul umblă cu capul în sus spre a părea mai înalt* (O, V, p. 273). Macedonski publică și el un articol-răspuns în ultimul număr din 1883 al *Literatorului,* intitulat *Bustul lui Bolintineanu* în care, după expresia lui Mihai Gafița, replica temperamentală a lui este și mai necruțătoare (cf. Gafița, 1970, p. 389).

3.2. Oricât ar părea de ciudat, Duiliu Zamfirescu nu a reușit să conserve până la sfârșit nici relația cu mentorul său Titu Maiorescu, atât din motive literare, cât si diplomatice.

Evoluția acestei relații se poate observa și din formulele de adresare din scrisori. Primele texte, scrise într-un stil semioficial încep cu *Domnule Maiorescu* (primele 5 și 7, 8, 9). În funcție de răspunsurile amicale ale criticului, cu disponibilitatea acceptării ca discipol, celelalte scrisori, cele mai multe, au formula de apelare într-un ton amical, intimist (*Iubite Domnule Maiorescu*). Dar scrisoarea cu numărul 38, în care cerea repararea unei nedreptăți ce i se făcuse ca diplomat, începe oficial cu *Domnule Ministru* (unele note diplomatice, numerotate ca scrisori, nu au formulă de adresare). Cele peste 150 de scrisori care încep cu o apelare amicală lasă să se înțeleagă că relația amicală mentor-discipol va fi permanentă. Însă, în final, după o perioadă de întrerupere a comunicării, formulele de adresare devin foarte oficiale, marcând distanța dintre protagoniști: *Domnule Prim-Ministru* (textele 188, 189, 191) sau *Excelenței Sale, Domnului Prim-Ministru Maiorescu* (187); *Excelenței-Sale, D-lui Titu Maiorescu* (190).

În multe scrisori își manifestă disponibilitatea totală de a accepta corecturile: *dacă e vorba numai de fraze, schimbați cum vreți* (Zamfirescu, 2021, p 271); *asta mă încurajează să lucrez și să vă iubesc mai mult* (Ibidem, p. 274). Dar aceasta alternează deseori cu manifestarea personalității: *dar să-mi dați voie a vă spune ceea ce gândesc și eu* (Ibidem, p. 285); *Poate m-ați scutura puțin (...) Cu bine și supusă dragoste* (Ibidem, p. 319); *Se pare că o umbră de nor s-a lăsat peste noi, nor de neînțelegere* (Ibidem, p. 457); *vă fac concesii atât fiindcă vă iubesc, cât si fiindcă vă consider singurul român în literatură pe care îl fură frumosul* (Ibidem, p. 471); *Vă scriu așa de repede ca să mă reabilitez după mutra histerică pe care am făcut-o* (Ibidem, p 483);

V-aș ruga, deocamdată să nu schimbați nimic (...) toate curiozitățile mele să rămână cum sunt (Ibidem, p. 487).

Prima supărare a lui Titu Maiorescu, ce a marcat contradicția dintre ei, a survenit la începutul anului 1896, când Duiliu Zamfirescu, voind, se pare, să evadeze din cercul junimiștilor bucureșteni și ai *Convorbirilor literare*, acceptă să fie membru fondator al cercului literar înființat de Ollănescu-Ascanio. Când apare revista acestuia *Literatură și artă română*, Duiliu Zamfirescu, după ce tocmai criticase noua direcție a *Convorbirilor*, îi scrie într-o scrisoare lui Ollănescu Ascanio: *De fapt însă noi luptăm să dărâmăm Convorbirile* (Ibidem, 922). Deși această scrisoare nu parvenise lui Maiorescu, acesta cunoștea tendințele noului cerc literar și este foarte supărat pe dezertarea lui Zamfirescu. Aflând imputările acestuia, în fața incertitudinilor noii reviste (aceasta va rezista totuși mult timp, până la sfârșitul anului 1910) Duiliu Zamfirescu se dezice de propriile intenții, începând cu meritele colaborării sale la revista junimistă: *de aproape 11 ani de când viu cu credință să aduc pe masa Convorbirilor tot ce lucrez, de când mă supun la toate criticile fără vorbă* (Ibidem, p. 437). Îi cere mentorului său încredere (*vă rog să nu mă bănuiți de nimic* – Ibidem), făcând apel la prietenia lor îndelungată: *ce rău îmi pare că prietenia mea pentru D-stră nu găsește poarta sufletului totdeauna deschisă!* (Ibidem). Conflictul, monitorizat astfel de diplomația lui Zamfirescu, se încheiase.

Colaborarea acestuia la *Convorbiri literare* continuă cu publicarea în anul 1897 a romanului *În război*. Dar următorul roman cu tentă filozofică, *Lydda* este „apreciat" cu destulă reticență de critic, care-l consideră pedant, pretențios și exagerat (cf. Adam, 1976, p. 308). Așa apare încă un gest de independență al scriitorului, finalizat cu publicarea noului roman, *Îndreptări*, în anul 1901, în încriminata revistă *Literatură și artă română*. Prietenia dintre discipol și mentor va intra astfel pe o pantă descendentă, cu punctul cel mai de jos în anul 1909, marcat de rostirea discursului de recepție la Academia română.

3.3. Atitudinea cea mai complexă care afirmă natura contradictorie a scriitorului o constituie discursul de recepție la Academia Română, din anul 1909, intitulat *Poporanismul în literatură*.

A fost avertizat mai înainte de Titu Maiorescu de faptul că orientarea lui ideologică și estetică se contrapune întregii vieți literare a timpului și că va primi un răspuns care să consemneze erorile respective. Duiliu Zamfirescu pare să renunțe într-o primă fază la această dispută directă (*Dacă nu reveniți asupra hotărârii luate, nu voi rosti discursul anul acesta* – Zamfirescu, 2021, p. 597). Totuși, în cele din urmă, îi cere criticului să renunțe la sfârșitul discursului-răspuns. Își crease însă mai înainte, prin publicistica sa și chiar în scrisori, un piedestal al personalității și, bazându-se pe acesta, intră în cele din urmă, în arenă.

3.3.1. Prima parte a piedestalului său este o alcătuită din evaluările de circumstanță ale unor critici. Astfel, îl citează într-o scrisoare către Titu Maioresscu din anul 1901, pe H. Sanielevici, despre care spunea: *domnul acesta binevoise a declara că eram cel mai mare romanțier al României, opiniune pe care o împărtășesc deplin: e ușor să fii cel mai mare când ești singur* (Ibidem, p. 543).

În articolul *Literatura românească și scriitorii transilvăneni*, din anul 1903, îi răspunde lui Ilarie Chendi care îi reproșa că încearcă să-i înlăture pe alții, pentru a-și face loc sieși: *Dar pe cine să înlătur? Cine îmi stă în cale cu scrierea romanelor?* (O, V, p. 418).

Lui Titu Maiorescu ce-și exprimase părerea despre calitățile îndoielnice ale romanului *Lydda*, îi transmite: *Eu primesc scrisori din țară în care mi se transmite (evident, cu multă*

exagerare) că literaturile tutulor ţărilor nu au creat un tip ideal mai frumos ca acesta (Zamfirescu, 2021, p. 585).

După apariția romanului *În război* se amăgea cu ideea că romanul său, prin valoare, ar suporta comparația cu *Război și pace* al lui Lev Tolstoi. Îi era chiar teamă *să nu fiu bănuit că imitez pe Tolstoi* (Ibidem, p. 429; cf. și 461). Publicase mai înainte, în 1892, un studiu analitic asupra romanelor scriitorului rus (*Leon Tolstoi*), în care părțile VII și VIII conțineau considerații ample asupra esteticii acestuia. A publicat, de asemenea, și un studiu omagial, la împlinirea vârstei de 80 de ani a scriitorului, marcând astfel legătura puternică ce-l lega de acesta. Cât despre teama de a nu fi considerat imitator, scriitorul, impunând echivalarea, marchează deosebirea: *deosebirea esențială dintre amândouă: creațiunea mea e latină, pe când a sa e slavă* (Ibidem, p. 461).

Romanul *În război* al lui Duiliu Zamfirescu nu are, în primul rând, dimensiunile monumentale ale romanului rus și, ca valoare, nu se poate nici pe departe compara, în defavoarea sa, cu el. De altfel, concurând cu acesta pentru un premiu literar la Academia Română, în anul 1902, pierde în favoarea unui roman, mai slab, într-adevăr, al lui Ioan Slavici, *Din Bătrâni*. Plătea astfel prețul nonconformismului său și al multiplelor disensiuni angajate cu reprezentanții vieții literare. Este prilejul cu are concepe, în anul următor, un amplu studiu, despre care s-a mai amintit, *Literatura românească și scriitorii transilvăneni.* În acesta, pe lângă obiectivul principal anunțat (*se petrec în literatura noastră o mulțime de nedreptăți pe cari eu nu pot să le mai îngăduiesc* – O,V, p. 417), face o amplă teorie, de geografie literară, după care erau predispuși spre creația estetică moldovenii, în timp ce muntenii și transilvănenii erau destinați pragmatismului vieții.

Teoria în sine este greșită. De exemplu, se afirmă că, *pe când în Valahia și Oltenia domnea pâcla groasă a ignoranței, în Moldova scriau mitropolitul Dosoftei, cronicarii Urechie și Miron Costin* (Ibidem, p. 421). Duiliu Zamfirescu nu știa că prima lucrare istoriografică în limba română, cu partea finală originală, era *Cronica universală* a lui Mihail Moxa, din 1620, că în 1635 se tradusese în limba română lucrarea monumentală *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, că în 1640 apăruse *Pravila mică* etc., înaintea cronicarilor. Ultimele trei părți ale studiului, conțin o critică pătimașă a romanului *Din bătrâni*, romanul câștigător al lui Ioan Slavici, în care se întâlnesc interpretări din registrul unui pamflet: *Această scenă de circ, iverosimilă, falșă, antiestetică (...) mitocănia fundamentală e totul (...). Ți se zbârlește părul de atâta urâciune* ((Ibidem, p. 433).

Dar când elogiază predestinarea artistică a moldovenilor, autorul îl cuprinde în aceasta și pe Vasile Alecsandri, alături de Mihai Eminescu, într-una dintre cele mai frumoase evocări a bardului din Mircești: *rămânem cu Alecsandri, premergătorul Junimei, culegătorul artist al admirabilei Miorițe, poetul popular al războiului, acela ce, cu adevărat, de la Nistru pân'la Tisa, este înțeles și iubit* (Ibidem, p. 422).

În discursul de recepție la Academia Română, imaginea poetului se schimbă fundamental: *Dar Alecxandri a fost un rău culegător de poezii poporane și mai cu seamă s-a înșelat fundamental când a crezut că poate introduce unele dulcegării sentimentale în viața versificată a poporului nostru* (*Discursuri*, 1980, p. 45). Nici balada *Miorița* nu are parte de o imagine mai bună: *Miorița lui Alecsandri, ca născocire populară, este o imposibilitate* (Ibidem, p. 46).

Un astfel de comportament interpretativ, cu aspecte importante din viața literară a poporului român nu constituie o simplă contradicție, ci pare să acrediteze ideea de mai târziu a

lui George Călinescu referitoare la superficialitatea și mobilitatea pregătirii teoretice a autorului în zona esteticii literare.

3.3.2. A doua modalitate de autoedificare a scriitorului era aceea de a emite evaluări diferite de cele ale gustului public, statornicite prin tradiție. Ele se referă atât la scriitori importanți din literatura universală, cât și la clasici ai literaturii române.

Astfel, despre capodoperele lui Flaubert și ale lui Stendhal, într-o scrisoare din anul 1890, către Titu Maiorescu, afirmă: *pentru mine și pentru o mulțime de oameni cari au curajul de a fi sinceri în impresiuni, „Madame Bauvary" ca și „Rouge et Noir" al patronului său Stendhal, sunt lucruri lipsite de interes, uscate, o deșirătură de ciorap, între degetele unei babe osoase, care caută nodurile firului* (Zamfirescu 2021, p. 315).

Tot într-o astfel de scrisoare, se revoltă contra unui domn Negulescu, pentru faptul *că mă pune într-o supă cu Slavici și Caragiali. Eu n-am nimic comun cu acești domni* (Ibidem, p 475). Aceștia nu erau creatori autentici de personaje literare, deoarece personajele reprezentate de țărani *nu pot forma subiectul unui roman, decât numai dacă vei face țărani de carnaval sau ființe histerice și neromânești, cum sunt ale lui Slavici sau cum sunt ale lui Caragiali* (Ibidem, p. 422).

Valoarea operei lui George Coșbuc este negată prin caracterizarea limbii care *este în parte limbă dialectală, în parte limbă moartă* (O, V, p. 401) iar ciclul de poezii închinat Războiului pentru Independență din 1877 este desființat total: *niciodată nu s-a scris ceva mai fals în țara noastră* (Ibidem, p. 402).

Alături de Coșbuc este desființat și Octavian Goga, reprezentant de seamă al poporanismului literar: *mai vinovat decât d-l Coșbuc este d-l Goga (...) O îngrămădire și un abuz de cuvinte, unele evocative, altele brutale și neestetice (...) ascund o adevărată lipsă de inspirație* (*Discursuri*, 1980, p. 51).

Mesajul nonconformist al lui Duiliu Zamfirescu din discursul de recepție de la Academia Română, impunea, așa cum s-a văzut, reconsiderarea valorică a unui număr mare de scriitori consacrați ai literaturii române. Ei au fost impuși, prin valoarea lor, în circuitul public și chiar au dobândit o mare popularitate prin girul dat de concepția despre arta literară nu numai a lui Titu Maiorescu, ci și a altor critici importanți din epocă (Garabet Ibrăileanu, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Eugen Lovinescu etc.). Important este că ei au fost avizați și de critica ulterioară (de exemplu, de George Călinescu).

În zadar Titu Maiorescu l-a avertizat că nuvela *O făclie de Paște* este foarte bună și i-a sugerat, cu tact, să-i găsească resursele valorii (*Nu-ți place novela lui Caragiale. Mie-mi place foarte mult* – Zamfirescu, 2021, p. 285). Scriitorul își arogă independența în gândire, refuzând vecinătatea unei valori autentice (*dați-mi voie a vă spune ceea ce gândesc și eu* – Ibidem) și face o demonstrație doctă, cu divagații teoretice și comparative, cu valabilitate generală, în urma cărora persiflează: *pentru mine „Feștila" intră în categoria întâia: e nereală și neestetică* (Ibidem, p. 287).

Punând sub semnul întrebării valoarea poeziei populare și a multor autori importanți, Duiliu Zamfirescu nega, de fapt, întreaga doctrină maioresciană pe care se bazau nu numai mișcarea junimistă și *Convorbirile literare*, ci și fundamentele perene ale literaturii române ale epocii, care reușise să se remarce prin originalitate și prin surprinderea în mesajul ei diversificat a specificului identitar al românilor. Pe cale de consecință, întreaga doctrină maioresciană trebuia reconsiderată.

Criticul nu face un secret din aceasta și în scrisoarea din aprilie 1909 îl avertizează că nu se poate dezice de convingerile sale de-o viață: „...toată teoria d-tale literară, afirmarea de la început că poezia populară ca produs estetic nici nu există la națiunile civilizate (...) sunt diametral opuse nu numai convingerilor mele in petto, ci și scrierilor mele de vreo 40 de ani încoace (...) și astfel aș trebui să reeditez în contra lor toate cele zise deja de 40 de ani" (cf. Ibidem, p. 1026).

În virtutea unei îndelungate prietenii, Maiorescu încearcă să se eschiveze de la ținerea discursului propunându-l pe istoricul D. Onciul, dar Duiliu Zamfirescu, deși cunoscuse textul elaborat de criticul junimist, acceptă confruntarea directă, nu înainte de a-i cere să schimbe măcar sfârșitul: *Voiam să vă rog să stergeți sfârșitul din răspunsul D-voastre (...) nu înțeleg să-mi faceți lecție în fața a 100 de persoane* (Ibidem, p. 598).

Dar, în discursul-răspuns, Titu Maiorescu trebuia să restabilească lucrurile, statornicind valorile. Așa că „criticul se hotărâse să taie o prietenie de un sfert de veac" (Adam, 2021, p. 1027). În această scară de valori, criticul Junimii credea și criteriile lui de judecată estetică au fost validate de evoluția ulterioară a literaturii române.

În discursul-răspuns Titu Maiorescu îi amendează anumite aspecte ideologice și restabilește imaginea poeziei populare, a baladei Miorița și a lui Vasile Alecsandri și reconsideră judecățile de valoare asupra scriitorilor vizați de Duiliu Zamfirescu. Îi neagă discipolului său (cum o va face, mai târziu, și George Călinescu) o pregătire critică solidă și apelează în demonstrația finală la studiul său de altădată *Poeți și critici*. În acesta se arată că, prin subiectivismul și sensibilitatea lor, poeții nu pot fi critici obiectivi, neputând să vadă lucrurile decât prin prisma lor. Îl sfătuiește așadar, ca de la magistru la discipol, să lase critica în seama criticilor și să continue frumoasa sa creație literară.

Ecourile acestei polemici de sub cupola Academiei Române au generat, în presa literară a vremii, multe reacții pro, dar mai ales contra lui Duiliu Zamfirescu, fără să aibă efectul de creștere a popularității scriitorului. Mai mult, s-a aplicat și în cazul acestuia principiul după care creatorul, dacă își populează atelierul de creație cu intenții rele, distructive pentru colegii săi artiști, nu va reuși să-și facă bine nici propria creație, scriind din ce în ce mai slab. Asumându-și poziția de critic și consumându-și o mare parte din energia creatoare astfel, și-a diminuat vigoarea creației proprii, iar popularitatea după care tânjea atât de mult scriitorul, nedobândită până acum, a rămas în continuare un deziderat.

4. Concluzii. Scriindu-și o mare parte din operă la mare distanță de cititorii pentru care crea (a trăit timp de aproape două decenii, ca diplomat, în Occident), Duiliu Zamfirescu n-a adus în viața literară românească suflul înnoitor al literaturii moderne (cum a făcut Macedonski). A reușit să impună ca subiect al literaturii un anume aristocratism, al personajelor de deasupra, țăranii manifestându-se fie ca personalități simbolice (foarte rar), fie prin activități gregare. Deși autorul, prin nonconformismul său, a dăunat operei, cititorii s-au apropiat de romanele sale valoroase, iar mulți critici le-au considerat pe primele două mai ales, adevărate capodopere, contribuții importante la evoluția literaturii române.

BIBLIOGRAPHY

Adam, I., *Oglinda și modelele. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, București, Editura Gramar, 2001

Adam, I., *Argument cronologie, glosar, note, comentarii...* la Zamfirescu, D., *O, II, Integrala corespondenței*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021

Bucuța, E., (Editor), *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884-1913), București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1937

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982.

Discursuri, Păun, O. (Editor), *Discursuri de recepție la Academia Română*, București, Editura Albatros, 1980

Gafița, M., *Prefață* la Duiliu Zamfirescu, Opere, II, *Romanul Comăneștenilor*, București, Editura Minerva, 1970

Macedonski,Al., *[Un nume nou] Curs de analiză critică, Poema Levante și Calavryta*, în *Duiliu Zamfirescu interpretat de*, București, Editura Eminescu, 1976

Nicolescu, G., C., *Duiliu Zamfirescu*, București, Editura Eminescu, 1980

O, V, Zamfirescu, D., *Opere, V, Publicistică*, (Editor Gafița, M.), București, Editura Minerva, 1982

Petrașcu, N., *Duiliu Zamfirescu*, Editura Cultura Națională, București, 1929

Zamfirescu, D., *O, II, Integrala corespondenței*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021.

THE HISTRIONIC FACES OF HISTORY (I). CZESLAW MILOSZ AND MATEI CALINESCU IN THE FICTIONAL AND AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS FROM THE COMMUNIST PERIOD AND FROM EXILE

Alexandrina Popescu-Cruceanu
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This first part contains the autobiographical notes of the Romanian and Polish authors, regarding the national and international political context after The Second World War, and the setting up of communism in Romania and the states of Warsaw Pact. Our purpose is to identify the (self)perceptions and literary strategy of the two intellectuals related to the new political order, as they were expressed in their self-biographical writings. In order to obtain these information we took into consideration, in particular, the journals of the two authors, written in the country and/or during the exile, just to understand, as exactly as possible and as close to the historical truth, the cultural, social, economic, political-ideological context, in which the two authors wrote and created and of course, their perception on the new context, given the fact of the more marginal condition of the intellectual in new political context.

Keywords: escapism; self-perception; political context; ideological context; utilitarism

1. Introduction

We have proposed, in the following, to identify and, as much as possible, to reconstitute, based on the autobiographical writings (memorials, journals, autobiographical novels, essays) published by Cesław Miłosz and Matei Călinescu -between 1945-1989 the degree of (auto)censorship from communism and the experience of the American exile the two European writers lived and experienced, from the political-social point of view, but especially culturally and spiritually.

In order to see in what degree their writings was a deliberate act of creation or, contrary, an escape from reality, we will take into consideration, for the Polish context, *"The self-portrait of an obstinate"*, *Ulro Region*, *Natal Europe*, *Captive mind* and *Memories in dialogue. A kind of journal*, and *The life and opinions of Zacharias Lichter*, for the Romanian one (by Matei Calinescu),written and, in some cases published during the communist period.

Therefore, our study starts from the question: In what measure does fiction reflect the history lived by the two authors? It could be a possible research hypothesis, for both case studies, having as dependent variable: the literary creation, and as independent variables: the cultural, social, economic, political-ideological context in which the two of them created their works.

I.1 Matei Calinescu- and the "five faces" of (auto)exile in communism

From the point of the political-ideological system, Romania, together with other states of the Warsow Pact, had known (and still have known, under different forms of manifestation and intensity)-the socialist system, important through the 3rd International, from the Stalinist Russia.

Even if during the writing and publishing of the novel *The Life and Opinions of Zacharias Lichter*, Romania was passing through a relative de-Stalinization (the 60's), however, the new system was, from the point of the artistic expression means, far from being the expression of liberality, democratization and encouragement of what the literary theory was expressing through the well-known principle "art for art's sake".

Therefore, given the new context in which the utilitarianism in arts, culture, literature and any other aspect of social life was dominating, the creators of art and culture (whose obedience to the new trends was, like in all communist countries, diminished or even absent), would invent different forms of literary expression (through parable, allegory) maintaining thus unmingled the physiognomy of artistic expression, in the most hidden manner, even esoteric, just to cheat the censorship vigilance. Maybe because it seemed to be the only form of expression allowed by censorship, because, at least theoretically, it didn't express anything from the errors of the "Stupidity Empire", and it didn't seem to encroach with anything to the rules, standards and the (non)values of the new order, which, through subversive methods, through propaganda and twisting of the truth, were trying to prove that everything was thought, conceived and planned for the individual's benefit, of the "new man" who is now equal in front of the laws, the common good and History.

The Romanian society's changing are also represented in the author's prose, in a rather eclectic manner, similar to *The Gulliver's Travels* (by Jonathan Swift) or *1984* (by George Orwell), and, as similar to the postmodern prose, in which reality's fictionalization and the constant exploration of language become the connection between the Utopian society desired to be imposed and the eutrophic proving to be irreversibly fixed in the post-war time and space.

We borrowed, of course, the syntagma "five faces", from the famous critic's book written by the author (Matei Călinescu) in exile. But, the "faces" of communism experience and exile, in the case of the Romanian author, and as well we see in the Polish author's case too, were not reduced to this number. The complexity of feelings, sensations, psychical perceptions experienced in the communist system, and then the exile in America, go beyond any possibility of "inventorying" the "spectrum" of light from the East.

In *Memories in dialogue* (but also in other autobiographical writings[1] - *The Portrait of M., A Kind of Journal, Towards Romania*), Matei Călinescu tries, like the Polish author, to find explanations (or proof) for the decisions taken during the communist system and later, in exile. Therefore, similar concerns to those of Cesław Miłosz (and maybe to any other exiled History has met, from Antiquity to contemporary times), will influence the contents, style and manner of literary and artistic expression. A first explanation offered in *Memories...* is a philosophical one (close to the Proustian philosophy), or even psychological (in accordance with the numerous Self's "analysis"): *"the **"meteorological" self**-enjoying or being grieved because of weather changing and **the social self** who wrote quasi-secret poems"*[2].(our commendation)

The determinism, or rather the cultural, social, political context is also invoked by Matei Călinescu in explaining his choices: *"my social selves have been affected (...) by the totalitarian political circumstances (..) in writing I was following the same strategy of denial and rejection of politics on which my friendships were based on (..) but my journal was, without my will or even conscience, a way of **"exorcising reality"** rather than distilling and preserving it or*

[1] Călinescu, M, 2005, *Un fel de jurnal (1973-1981)/(A kind of diary (1973-1981))*, Polirom Publishing House, Iasi.
[2] Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *Amintiri în dialog (Memories in dialog)*, Litera Publishing House, Bucharest, pag.139.

imaginatively manipulate it"[3]. We therefore notice the importance of journal as a way of "blurring" reality, the Romanian author conferring to this type of writing certain "features", which, in a communist totalitarian system didn't always mean a desirable character for "the new man" and/or "the new order".

Leaving behind for a few moments the several psychological, moral and ethical implications of an intimate journal during the communist system in Romania, we regard the "Faustian pact" some creators had to (counter)sign. Was there such a pact in Matei Călinescu's case? And if so, was it different from the one of Milosz? What was the price? We find the answer from the Romanian author in *Memories...*: *" This price was being measured in the moment of my first publicist appearance in 1958, in proofs of faith and pseudo-faith (..), in declarations of adhesion to the "party's wise politics", explicit but sometimes implicit, in sincerity or cynicism, in small "tributes" or ritual citations, in inner humiliations or in fake vainglory"*[4]. A quite big price-we could say, and quite similar to Cesław Miłosz ' who will talk about it in his writings from exile.

An important moment for the Romanian author, which will make him reflect to the poet's condition, and of the writer in general-in a totalitarian system (be it with "a more human face"), was his meeting with the Serbian poet with Romanian origins Vasko Popa (translated in that period by Nichita Stănescu), and from whom he found out that, *"In this country the party realized that poets have to be free to play. Play, but take care: don't take it too seriously! This is all our freedom"*[5]. This is the moment when Matei Călinescu realizes the hostage mentality that the party and the system cultivated through this "tolerance of the party to the game", and the moment in which the Self, who was writing, starts to draw back from the standards of (auto)censorship, to conspire against writing and creative imagination.

Therefore, what was the price? The critic himself tells us in *Memories... "Why did I choose the duplicitous-conformist solution? From stupidity, no doubt (..) I fell, to say so, into history or rather in the communist post history"*[6]. So, both in Matei Călinescu's and Cesław Miłosz' case, History is invoked as a supreme court, which imposes rights and obligations and in which the artist is forced to create, to express his feelings, emotions, perceptions achieved phylogenetic along humanity's (in)evolution.

I.2 The historic pendulum of the European emigrant condition

If in Cesław Miłosz' case the escape from reality, the projection and dissimulation were achieved through those fiction works (as he liked to call them) - *Issa Valley* and *Ulro Region*, at Matei Călinescu the method was similar, also through a fiction writing (an autobiographical novel, as he confesses), namely *The Life and opinions of Zacharias Lichter*, published in Romania in 1969. *" Writing Zacharias Lichter I wanted to get in contact with that self, to find at least something from his simplicity, interpretation of myths and archetypes, after I had left my life dominated by selves which, through their tactical calculations and their compromises had brought me into a moral impasse"*[7]. Therefore, catharsis again, Self's defense mechanisms again and (self)censorship again. The behavioral pattern becomes clearer, more obvious in the case of the two writers. An imaginary world, invented just for the escape from reality, for dissimulation..,

[3] *Ibidem*, pag.141.
[4] *Ibidem*, pag.142.
[5] *Ibidem*, pag.153.
[6] *Ibidem*, pag.154-155, 160, 161.
[7] *Ibidem*, pag.157.

created through "automatic dictate" like a "conscience's wave" which censorship didn't interdict but left it (almost) intact for the one who had created it and the ones who would meet it-through reading-"to play" free (as long as it didn't become a "serious game", of course). Given the facts, the obvious "inactivity" of censorship brought worries and discontent to the writer rather than satisfactions, because: *"censorship (..) had surprisingly and almost humiliatingly few objections-and in addition these were, from my point of view, insignificant"*[8].

But for the author of Zacharias Lichter "*frustration didn't come only from the "green wave*", of censorship, but especially from the Self writing, because, as the writer himself will state, in Memories… *"post censorship was also reflected aesthetically, arising in me a distrust in the literary merits of the book"*[9], a distrust which will continue to exist in his mind and soul, even after managing to leave the country.

In 1962, Matei Calinescu becomes Tudor Vianu's assistant at the Faculty of Letters from Bucharest, getting in direct contact with the academic and cultural life, moment in which his conscience becomes more and more attentive e, and, at the same time, more "dissident" in front of (self)censorship: *"I realized the system had managed to introduce a sense (absurd, but psychologically very real) of guilt in the private, silent, totally solitary act of reading"*.[10]

And if these forms of escaping from reality (for example through reading) become (under external factors) more and more inefficient, how will Matei Calinescu manage to reestablish the balance disturbed by the critical and vigilant conscience of the heroes, through faith, and trying to find a sense and a significance to the historic determinism, a need which will become more and more pressing, as we will see, a greedy search during exile. Along with faith, writing during exile represented ,as in the Polish author's case, another cathartic form for his conscience. We find this in another autobiographical writing (*A kind of journal-1973-1981*, published later in 2005): *"Writing seems to me a way of defensing (..) writing conceived as an asceticism (..) but a constructive asceticism"*[11].

In Matei Calinescu's case, the decision to leave Romania and to stay there was taken, as we discover in his autobiographical works: *"My Ego who was writing"*, (a solipsism almost ubiquitous in his explanations) *"The decision of not coming back to Romania was taken, in fact, against his immediate interests, my Ego who was writing"*[12], thus, more than a "necessity", like in Milosz' case.

We don't know in what measure the Romanian critic knew about Llosa's ideas from *Letters to a young novelist*, yet the explanations offered by the Latin-American writer have guessed, it seems, the motivations of the whole generation of exiled from the communist period. There are a few words from Llosa in *Letters..*, *"the writer feels the most intimately, that writing is the best thing in his life, just because writing means for him the most beautiful way of living"*[13]. So, history, journal, fiction, parable, allegory, escape from reality, faith and any other invention of the creators of art and literature from a totalitarian system period. An explanation including all.

---

[8] *Ibidem*, pag.185.
[9] *Ibidem*
[10] *Ibidem*, pag.167.
[11] Călinescu, M., 2005, *Un fel de jurnal (1973-1981)(A kind of diary (1973-1981)*, Polirom, Publishing House, Iasi, pag.20-23.
[12] Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *Amintiri în dialog (Memories in Dialog)*, Litera Publishing House, Bucharest, pag.193.
[13] Llosa, M-V., 2010, *Scrisori către un tânăr romancier (Letters to a young novelist)*, Humanitas, Bucharest, pag.6.

"Leaving the country had become a self respect sign"[14], confesses Matei Calinescu in *Memories...*, but once arrived in America, History (maybe the same with the one invoked by Milosz) and the Caudine Forks of exile would not delay to appear and disturb (even sporadically), the writer's conscience. Even if *"L'exil n'est point d'hier, l'exil n'est point d'hier"* as Saint-John Perse exclaims in his poem *Exile*. *"Not from yesterday, not from the day before yesterday is the exile old ever since the world began-and although new and upsetting for each one in part"*[15].

The experience of the first years in exile, as described by Matei Calinescu in *Memories..*, resembles, as we will see, to the one of Milosz, not necessarily through the identity or similarity of certain events, but mostly through the way in which they perceive the new condition-that of new (self)exiled, and the manner in which they will try to express their indignation facing the new reality.

The way he looks and understands, as exiled, the Romania's communist situation (left, physically at thousands of km.'s distance but "not abandoned" psychically and mentally), is also under this aspect, similar to Milosz: *"What happens in Romania is sick humor, absurd theater and tragic farce. Wasn't Ceausescu an Ubu King reigning, instead of Jarry's imaginary Poland, in a Romania the capital of which had been named, through an inspired twist of words of a French journalist Ubucharest? I was coming, ashamed, I recognize-from Ubucharest*"[16]. That is, another kind of *Ulro Region*, but Romanian one.

1.3 Miłosz and "The self-portrait of an obstinate"

In *Ulro Region*, Milosz tells us that *"most of those writings suffer, as I suffer, because I managed to surprise so little from the reality met"*[17]. The poet's editorial first appearances were occasioned by the poetic group apparition Zagary (slivers/chips), a magazine with left leaning (see *The self-portrait of an Obstinate. Conversations with Aleksander Fiut*[18]), and his novels (the two fiction books -*Issa's Valley* and *Ulro Region*) weren't written from a novelist's conviction, but rather as a form of transitory cathartic writing: *"I wrote Issa's Valley as a kind of therapy to see if the closed poetical vein is opening*[19]*"*

Milosz answers to the question, In what measure the novel Issa's Valley is true to reality: "*The details are accurate and the places described accurately, although what happens there, in a district or commune it happened in my childhood in reality, in the space of more places, not of a single one"*[20]. Thus, a fictionalization of reality meant, maybe, to avoid the censorship vigilance, or any other forms of constraint of the creative art.

Defining himself more as a poet, Milosz states that *"I simply believe that I'm better in expressing in verses, than in prose"*[21]. However, his prose and essays don't lack "insertions" of personal pain: *The Captive Mind* (as the author himself states) is *"written under the empire of pain, grief*"[22]. Time and space influencing, of course, their reproduction, understanding and

[14] Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *op. cit.* pag.182.
[15] *Ibidem*, 221.
[16] *Ibidem*, 223.
[17] Miłłosz, C., 2002, *Ţinutul Ulro (Ulro Region)*, Allfa Publishing House, Bucharest, pag.60.
[18] Miłłosz, C., 2016, *Autoportretul unui îndărătnic. Convorbiri cu Aleksander Fiut (The Self-Portrait of an Obstinate. Conversations with Aleksander Fiut)*, Ratio et Revelatio Publishing House, Oradia, pag.28,29.30.
[19] *Ibidem*, pag. 51, 52.
[20] *Ibidem*, 53.
[21] *Ibidem*, 57.
[22] *Ibidem*, 67.

(re)interpretation. We will find similar questions at Matei Calinescu, especially in the (self)exile period and to which, as we will see, the two authors will offer quite similar answers.

Tension biographical moments in Poland's historic context during the Second World War, the Nazi occupation and the communist system, are presented in most of Milosz' literary writings/creations (in *The Captive Mind*, *Ulro Region*, *Issa's Valley*, *Natal Europe*), and as himself would mention in one of his autobiographical notes-in his poetry.

Regarding the communist censorship, Milosz talks about a few details about the scenario for the novel *Ashes and diamond*, by Jerzy Andrzewski (Polish writer and his best friend): *"The idea was to emphasize the landscape of total destruction of a big city and to place there a lonesome man who ends up living as if total civilization had ended and he had been left on a deserted island"*[23]. A few decades later (in 2002), the Polish director Roman Polanski, based on the memories of a fugitive Jew, would enrich the international cinema with the famous film *The Pianist*, in which the character, W.Szpillmann (a great Polish piano player) is forced, during the Nazi occupation and Warsow becoming ruins, to have an existence almost similar to the one represented by Milosz in his initial scenario.

1.4.The experience of (auto)exile and (re)defined success

A biographical moment which will perturb the poet's conscience and condition is his holiday in Poland, in the summer of 1949,when he decides to finally emigrate in West, *"I went to Poland for Christmas. And I was simply kept there.)[..]Finally they let me go.[..]I came back to Paris in January, and on February the first I simply didn't go to get my salary from the embassy[..]Staying at Warsow then was very dramatic for me"*[24].

He writes at Paris *The Captive Mind* (in the summer of 1951and the beginning of 1952) and in short time will write, convinced by Jeanne Hersch (the novel he will translate into French), *Gaining power*. The existential interrogations, assertions and reflections are, also, present in the novel, exposed either as everyday occurrence or with the intention of offering an answer, a sense, an interpretation: *"I don't understand my own life (but who does?). I won't fake I understand my books"*[25]. A kind of *"Comment peut-on etre ce qui l'on est?"* by Valery, at whom will later refer Matei Calinescu too, in *Memories in dialogue*...

Nevertheless, we can ask ourselves in what measure autobiographical writing is or may be an activity to facilitate the author's capacity to reproduce and/or reestablish the context which favored, influenced and/or determined the apparition of autobiographical writings or not.

Therefore, the role or, better said, the psychological "determinism" (including "mental hygiene" and trauma manipulation) can represent another filter through which reality is, if not completely fictionalized, at least modified, distorted or (re)interpreted, not disturbing in this way the physical, psychical and intellectual integrity of those who met, in a way or another, the errors of a totalitarian political system.

So, a Self's defense mechanism in psycho-analytic terms, or, as Rousseau would anticipate (without naming it), a defense mechanism for the memory (as mother of all muses: *Mnemosyne mater musarum*).

For Milosz, this seems to be a *sine qua non* condition of human psychic in general and of memory in particular. The cult of truth and moral denudation coexist with the conviction that *"I'm not made as any other I have met"* (as expressed Rousseau), "conviction" met in several

[23] *Ibidem*, 115.
[24] *Ibidem*, 121.
[25] *Ibidem*, 26.

autobiographical writings along time (from Caesar's memories, St.Augustin's confessions, to those of Cellini, Rousseau, Goethe, Berlioz etc).

Being in a "reading room" from Warsaw and while reading his poems to an auditory of "select" literates and intellectuals, Milosz finds out that he is seen as "spoiled by reality(caress of fate), label he doesn't understand and doesn't want to assume. Here it is a biographical memory which will disturb his conscience and will determined him to reflect more at his role in the Polish culture and his real capacity to change the communist Poland's faith, in or rather outside its boundary. A Poland the hands of a History which he will consign in almost all his writings, which he will invoke and hold responsible for, in front of which he will often revolt and which he will try to understand sometimes, but never avoiding it.

In *Self-portrait of on Obstinate…* we find about the invitation to teach in America, at University of Indiana from Bloomington (that is, exactly where Matei Calinescu will get to, a few years later) and at University of California from Berkeley, "accepting the last offer". *"Therefore, leaving Europe again was imposed by necessity. In France I wouldn't have got a job, I simply couldn't have had the possibility to support myself. Necessity, this is it"*[26]. But his option seemed to be, on long term, favorable, because he would be entitled tenured professor, in less than one year from the beginning of his activity at Berkeley University.

In spite all these, the new geographic space hadn't been, it seems, for Milosz (and neither for Matei Calinescu, as we will see later), the most optimum and favorable space for cultivating interpersonal and personal relations, but on the contrary. How does the poet, writer, essayist surpass this discrepancy of "social expectations"? By writing! Writing essays and prose (fiction- as he calls them), but especially poetry, through he will be able to express, externalize his trauma and to "transpose pain", but also by translating, popularizing the Polish literature, that is everything he believed it was a literate's, intellectual's "obligation" to do for the origin country and for the "adoption" one.

Social life seemed (as in Matei Calinescu's case), at least in the first part of exile, almost inexistent. In spite of these, an active and "productive" social life, it doesn't seem to have been, in both cases, the only "wish" of their staying here. They would always find, almost every time, enough other motivations to make by their presence there, an important step for their condition of writer, creator, intellectual, irrespective of the universality or individuality of the reasons invoked and expressed. A determination conferred by the historic and national character, at which Milosz often refers to for auto-motivation or maybe for justifying his facts, a feeling that doesn't lack to Matei Calinescu.

Guilty for this exile "ordeal" is, of course, (in the vision of both writers), the communist system, which, through its ideology and people, will determine the two of them to choose exile. Despite this, both continued to produce, even in exile, an intense literary, intellectual and cultural activity, being recognized and appreciated in the new academic field, being conferred national and international prizes (the Nobel prize for literature, in 1980, for Milosz).

The adaptation takes place gradually, through a sustained effort, given, maybe, the numerous Polish community from America, with which Milosz interacted (though not so much, as we saw in his autobiographical writings), especially under the form of "cultural literary soiree". It can be noticed during this "exile" period in America the constant fight for surpassing the emigrant condition. A fight not for material existence, but for an academic, intellectual, cultural one.

[26] Ibidem, 125.

Surprisingly or not, the perception of "exiled" condition appears almost as a behavioral pattern both for Milosz and for Matei Calinescu: *"But my destiny, the exile, were hard to endure. Exile has two unbearable particularities: anonymity and misleading appearances"*[27].

Not being the case of the biblical motif of the "returning of the prodigal son" or any other romantic motif of the exiled, in which "the new Ulyses" is fulfilled with sense and significance, like in an initiating journey, and, of course, foredoomed, the exile experience is, each time, perceived through a complexity of contrary feelings. On one hand, "the exiled" is satisfied with the new status of citizen of a democratic country, that he managed to escape from the space with "no significance"(communist, totalitarian), that the Self writing doesn't live the experience of (auto)censorship and the feeling of guilt for the country(no matter how abstract this concept would be for the two),for the ones left in the origin country, their family and the risks implied, through exile, is abolished.

Conclusions

The reality's fictionalization seems the most certain and adequate expression of getting to knowledge the real reality and in which its decoding is the auctorial pact that the reader signs, from the first lines with the work's creator. The decoding is, thus, both the receptor's and the direct or indirect beneficiary's responsibility, who, through reading, expectations and own reasons has to get the message transmitted, the condition being, of course, the preexistence of some reading codes the writer had offered, in a more adequate "illumination" manner.

The absurd, errors and arbitrary of new realities is expressed in and through the lichterian creation in a form in which postmodern fiction and autobiography (hidden, it's true, as the writer states later, in his correspondence) perfectly merge and thus manage to express a certain knowledge of author's contemporary reality.

This thing will be expressed both through the characters (apparently) atypical, and the facts, places and events, which seem to come from a time and space completely timeless and spaceless to the creation of the society desired to be represented. Here there are, in short, "the great expectations", with the (dis)illusions of the two intellectuals, in front of the communist system from the origin country, and then from the "adoptive" one, which, like any other dream, had its price, smaller or bigger, according to context/History.

Acknowledgment

This paper is an output of the science project "Management of International and Intercultural Relations" sustained by the Centre of Excellence in Scientific Research "Bukovina" , Romania

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, M., 2005, *Un fel de jurnal (1973-1981)/(A kind of diary (1973-1981))*, Polirom Publishing House, Iași.

Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *Amintiri în dialog (Memories in Dialog)*, Litera Publishing House, Bucharest.

Miłlosz, C*., 2016, Autoportretul unui îndărătnic. Convorbiri cu Aleksander Fiut (The Self-Portrait of on Obstinate)*, Ratio et Revelatio Publishing House, Oradia.

Miłlosz, C., 1999, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare (The Captiv Mind. Essay on Popular Logocracies)*, Humanitas Publishing House, Bucharest.

[27] Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *op.cit.*, pag.229.

Cornis-Pope, M., 2009, Matei Calinescu : The Adventure and Drama od Modernity, University of Nebraska Press, Vol.17, Nr.1-2.

Crăiuțu, A., 2013, *Et in inferno ego…* Matei Călinescu's Political Refections, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59.

Frajilich, A., 1999, Czesław Miłosz: The Ambivalent Landscape of Return, *World Literature Today.* Vol. 73, No. 4, Celebrating Czesław Miłosz (Autumn, 1999)

Geambașu, C., 2006, Czesław Miłosz între Europa şi America (Czeslaw Milosz between Europe and America), „Romanoslavica", XLI, University of Bucharest.

Geambașu, C., 2003, „Ţinutul Ulro" sau în căutarea sensului pierdut, prefaţă la Czesław Miłosz, Ţinutul Ulro ("Ulro Land"or in Search of the Lost Meaning, preface to Czesław Miłosz "Ulro Region"), Allfa Publishing House, Bucharest.

Geambașu, C., 1999, Czesław Miłosz în căutarea identităţii culturale, prefaţă la Czesław Miłosz, Europa Natală (Czesław Miłosz in search of cultural identity, preface to Czesław Miłosz, Natal Europe), Univers Publishing House, Bucharest.

Geambașu, C., 1997, Czesław Miłosz în căutarea identităţii artistice (Ciclul „Salvare")/ (Czesław Miłosz in search of artistic identity ("Cycle The Save"), „Romanoslavica", XXXV, Bucharest University.

Geambașu, C., 1992, „Gândirea captivă" de Czesław Miłosz sau ipostaze ale intelectualului în sistemul totalitar ("Captive thinking" by Czesław Miłosz or the hypostasis of the intellectual in the totalitarian system), „Polonus" Series, University of Bucharest.

Ilie, R-M., 2010, Matei Călinescu – The Life and Opinions of Zacharias Lichter ot the Silent Path of, Cultural Foundation Echinox.

THE HISTRIONIC FACES OF HISTORY (II). MATEI CALINESCU AND HIS HIDDEN AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS

Alexandrina Popescu-Cruceanu
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This second part is an excursion in the ``Life and opinions of Zacharias Lichter``, the only novel of the Romanian author which is, as we know from his notes, a hidden autobiography, but which managed to throw the communist censor off is guard, due to the novel's characters, the situations, places and social circles present in the literary creation. We have proposed to identify, on one hand, the literary strategies used by the author in his exceptional creation in prose(fiction) and on the other hand, to identify possible archetypes, models and behavior patterns through which the escape from reality-invoked in the Romanian author's notes, -to be perceived by all the actors involved, as a defense mechanism against censorship, a parable, allegory and form of escapism, to be perceived by the authorities as a harmless and desirable thing. Achieved through mimesi, pure catharsis or as a Self's defense mechanism (the projection the most often, but also denial, intelligentsia, sublimation, regression), the autobiographical writing manages to complete, in different degrees (even through facts "manipulation") the "universe" of creation and of its creator.

Keywords: allegory; archetypes; parable; Self's defense mechanism; regression

2. Introduction

Compared by some critics to the Black Church of A. E. Baconsky, *The Life and Opinions of Zacharias Lichter* by Matei Calinescu is, in their opinion *"a clearly Utopian writing, is substantially different from the appeal to the parable"*[1], but *"the subversive attitude of which (..) doesn't have a political character, but rather aesthetic"*[2]. Also, *"in The Life and opinions of Zacharias Lichter the fictional geography of <imaginary provinces> becomes the own grotesque prophet, whose instruments are social cynicism, black humor, manipulated ecstasy, calculated marginalization and laughter"*[3]. Together with the label of essay, poetry and prose, the autobiographical character was also noticed by a part of the critics[4], the character of which, Zacharias Lichter, was declared *"the most flamboyant personality*"[5], who, through escapism and escape from reality, by adopting the "rebellious" model, will manage to mislead the censorship vigilance, that is, exactly what most of the art, culture and literature creators have managed to do

[1] Toroczkai, C-I., 2016, Sci-Fi(cțiunea) postmodernistă: romanul „Hesperus" al lui Ioan Petru Culianu (Postmodernism Sci-Fiction: „Herperus" novel of Ioan Petru Culianu), Transilvania Journal, No.1, pag.51-56.
[2] Turcuș, C., 2015, Umanitatea alternativă. Subversiunea romanului românesc postbelic (Alternative humanity. The subversion of the post-war Romanian novel). Transilvania Journal, No.5, pag. 1-11.
[3] Borbely, Ș., 2014, Memory, The Literary Pursuit of a Historian of Religions. The Case of Ioan Petru Culianu, in Identity and Intercultural Comunication, coord. Iulian Boldea, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pag.29-42.
[4] Dună, R-P., 2013, Imagination, Rereading, and the Autobiographical Project in Matei Călinescu' Work, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59, pag.135-145.
[5] Papadima, L., 2013, Job's Reading Job, *The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59, pag.125-134.*

during the dark communist decades.

The problems of totalitarian society and of the communist ideology still bring an echo in the critics 'interpretations. Thus, *"based more on the relation between modernism, ideology and politics (..) writing about the metaphor of man's end in literature and philosophy*"[6], Matei Calinescu's novel comes to complete the numerous ideological, political and social "filters", through which reality was represented by the contemporaries of that period, recently vanished.

One of the most complex interpretation of the novel is the one in which the hero of *"rimbauldian origin, embodies the image of the interrogative mind beyond ages and historical-political contexts (..) Lichter, in his oneness, can only be defined by disruption, ironic denial towards the world's society in which he lives"*[7].

In order to escape from a "concentration universe", the main character- Zacharias Lichter - is seen by N. Steinhardt (in "The Political Testament"[8] from the Journal of Happiness) as an exponent of the second solution: The Rebellious-,one of the characters of the book *"Shallow Heights"*, by Alexandru Zinoviec-, solution consisting in *"the total maladjustment in the system", a maladjustment under the most different forms, but shocking for a society controlled and censured by a totalitarian system"*[9].

Similarly, at first sight of Zacharias' matrix, Zacharias Lichter is described, from the first lines, quite different from the "prototype", and namely: *"as a strange being, of an unlikely ugliness"* but whose appearance *"hides the glowing personality of one of the last descendants of the race of the great prophets from other time"*[10]. A bipolarity of his features, present in the unusual and picturesque of the character, in which "the physiognomy of metaphysics and Judaic-German enlightened mind from the end of the 18th century" is transfigured by *"his lop-sided, puffy face (..) that reminds (..) of "the hieratism of a totemic mask, procreated roughly and clumsily by hands shaking from a sacred fear"*[11]. Therefore, we can notice a certain removal from the real life through the adoption of some fixed patterns.

Maybe this physiological antinomy arises strong impressions of poverty, but not a social one, "a Platonic idea of poverty that Lichter tries to embody, in order to symbolize the prophet's internal condition, touched by God's flame"[12], a feeling completed by the grotesque of his physiognomy, but which, as the author states, through the character's voice, Zacharias Lichter, can be "sign of divine eliction (sic), which, sometimes, in order to protect true purity, imprints it on its apparent side with the monstrous stigma"[13]. See, also, other critics[14] and interpretations of

---

[6] Crăiuțu, A., 2013, *Et in inferno ego…* Matei Călinescu's Political Refections, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59, pag.51-63.

[7] Ilie, R., 2010, *Matei Călinescu – The Life and Opinions of Zacharias Lichter ot the Silent Path of Liberty*, Fundația Culturală Echinox.

[8] Steindhardt, N., 2000, *Jurnalul fericirii (The Journal of Happiness)*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, p.7.

[9] *Ibidem*

[10] *Ibidem*, pag. 9.

[11] *Ibidem*, pag. 8.

[12] *Ibidem*, pag. 9.

[13] *Ibidem*, pag. 10.

[14] Cornis-Pope, M., 2009, Matei Calinescu : The Adventure and Drama od Modernity, University of Nebraska Press, Vol.17, Nr.1-2, pp.255-260; Ilie, R-M., 2012, Quelques livres du canon littéraire roumain – face au pouvoir politique, Central and Eastern European Online Library; Ilie, R-M., 2010, Matei Călinescu – The Life and Opinions of Zacharias Lichter ot the Silent Path of, Fundația Culturală Echinox; Perța-Dună, R., 2013, Imagination, Rereading, and the Autobiographical Project in Matei Călinescu' Work, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59, pag.135-145;

the novel which manage to offer a most integral image of the unusual of the charming characters and facts in the novel.

I.1 The Histrionic Faces of History

The Life and Opinions of Zacharias Lichter is the only novel by Matei Calinescu, written and published in the late 60's, in a relative destalinization period that Romania will meet in those postwar decades. Some critics considered it as a poem in verses, others as an epic creation, and by the author himself as an autobiographical novel.

Reality's fictionalization seems the most certain and adequate expression to meet "the real" reality, and in which its decoding is the auctorial pact that the reader signs, right from the first lines, with the creator. The decoding is, thus, both the receptor's and the direct or indirect beneficiary's responsibility, who, through reading, expectations and own reasons have to extract the message transmitted, the condition being, of course, the pre-existence of some reading codes, that the creator had offered, in a most adequate manner of "illumination".

The absurd, the errors and the arbitrary of new realities are expressed in and through the lichterian creation in a form in which the postmodern fiction and autobiography (hidden, it's true, as the writer himself states, later, in his correspondence) perfectly merge and manage, thus, to express a certain knowledge of the author's contemporary reality. This thing will be, so, expressed both through the characters (apparently) atypical, and through the facts and events that seem to come from a time and space completely timeless and out of space to the creation of the society desired to be represented.

The first chapter of the novel is entitled *"Portrait"* and the following ones will be named, in general, "reading keys" for what comes to be narrated, and namely: *"About flame", "About spiritual's stages", About women, About children*, etc. and at every second or third chapter, the author will also introduce a chapter entitled "From Zacharias Lichter's Poems", naming them, in a suggestive way, *"A clown".., "Psalm", "A mouth full of flowers", "Along time", "Cardinal points"* or "*A Poem thrown by Zacharias Lichter in a wastepaper bin from a public garden and picked up by his biographer".*

For the first poems we can notice their "terse" character of the preceding chapters, in the sense that, the poems in verses are conceived as a synthesis of what it had been said, described and presented, in the preceding pages/characters, and after that the poems start to build up their own individuality, to (re)present more than a "survey/review" of what had already been said, and to convey, through themselves, messages, senses and new codes of interpretation.

In the second chapter, entitled *"About flame",* we discover the process through which Zacharias Lichter is touched and downcast by God's flame. What could be the symbolism for this "God's flame?" Should we consider it the leitmotif of the character's present state of mind, in whose presence it identifies this undesirable behavior and still, tolerated by the absurd world/society in which Zacharias Lichter refuses to integrate in?

Could that Platonic "revealing meeting" be meant to change completely and irreversibly the individual's destiny situated, until then, in the "trap" of adaptability to the norms and social constructs (self)imposed? Could it be an Orwellian manner to express a matter of fact? In the sense of presenting "upside down"/reverse the absurd world that History has consigned, during the 20th century in its painful pages? We know that Orwell's novel, 1*984*, was published in June 1949, and Zacharias Lichter in 1969. During this interval, for about two decades, could the English novel have got in the "horizon" or the literary "shelter" of the Romanian author, and thus, to build up, through a similar matrix, the events, feelings and attributes of the character? Or

can we maybe rather associate him to *"The Life and Opinions of Tristram Shandy"*, by Laurence Sterne? It's difficult to say.

Therefore, more than an "escape from reality" and escape from the fade, harmful and absurd of everyday life. Even more than a catharsis manner, of compensation of ideological, ethical, moral, social lacks. A parable, an allegory, meant to identify and express the experience of the "deep Self", that is of a psychic instance capable of decoding myths and archetypes, and which, through self-reference, auto-biographical pact, tries to regain it.

Although assumed by the author as an autobiographical novel, the manner and finality of the writing is an aesthetic one, in order to represent the feelings and the (dis)illusions of a character that can be considered the archetype of the intellectual class from this period of recent history. Rather an "aesthetics of the ugliness", through which the writer's talent manages to surprise, and then to encode, a reality full of ambiguity, contrasts and incongruities at the level of all social and interpersonal relations.

I.2. Hidden autobiographical writing

The aspects of personal life, physiognomy, personality, the character's feelings and experiences, are presented, in great part, through the same "aesthetics of the ugliness", through the author will manage to surpass the censorship "filter", but a censorship which, as the author confesses, *"had surprisingly and humiliatingly few objections-and above all, these were, from my point of view, ridiculously insignificant"*[15].

In the next chapter, entitled "About spiritual's stages", we can find an agile philosophical incursion in the great interrogations, themes and paradigms of humanity, explained in a manner which starts to be more known, predictable, somehow, to the "metaphysical" states of mind in which our hero escapes like in an "immediate (i)reality", specific to the Blechterian style and, if we look further, in the Platonic "Dialogues", in the main characters, who, through their personality, include the (i)moral feature that the author wants to explain, to make it clear for the contemporaries, and, why not, for posterity.

A description of Zacharias Lichter's philosophy follows, in the same general style, so familiar to us, and, probably, for contemporaries too. The writing's aesthetic manner fortunately manages to surpass any coercive and inhibitory ideology, and, in what follows, we find a perfect "sample" of our writer's genius: *"the famous stages of Kierkegaard-the aesthetic, ethical and religious- Zacharias Lichyter replaces their hierarchy-circus-madness-perplexity"*[16]. We understand almost everything about "the circus" that society had to notice, to be aware of, and, the most seriously, to see it as "a matter of fact" created and imposed by "the Great Puppet Man"(in an existentialist sense) and by external forces, to which History had conferred, spatially and temporally, the (mis)chance to "express".

What is the individual's condition in the lichterian society? We find it from the novel's main character, in a very close manner to the "circus environment", that is: *"all the people are clowns - Zacharias Lichter sustains-only a few have the metaphysical revelation of this condition"*[17]. Therefore, a condition, we don't know in what measure assumed, of what Steinhardt was going to describe, later, through the character of the Rebellious and the postmodern systemic "solitude".

---

[15] Călinescu, M., 1971, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, Editura Eminescu, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, *p. 185.*

[16] *Ibidem*, pag. 15.

[17] *Ibidem*, pag. 16.

I.3 (Un)masking of the (anti)hero

Follower of the "moving apophatically theology", according to which "God can only be known as *via negationis*, ca *non-existens, non ens, nihil*[18]", met in the past in the Patristics theology of Grigorie de Nissa, Dionisie Areopagitul, Maxim Confessor, etc. And its (o)ecumenical and clerical preconception expresses, in the hero's conviction, *"a theoretical knowledge of divinity which can't find its legitimacy but in the experience of perplexity"*[19], a perplexity which, far from being described, explained and completely understood in the text, represents the leitmotif of the whole lichterian experience, and around which converge all the intentions, motivations and ways of understanding the existential drama, the hero's condition-in particular and, through extrapolation, of human condition and humanity, in general. Therefore, perplexity, as a manner, possibility, and, of course, as a (pre)established "route" in the actions of axiological, knowledge, ethics and "programmatic" of principles for which humanity has undertaken so many cultural, social, political, diplomatic, even military actions.

The next chapter will be entitled *"About Iov's Book"* and it will contain a few notes of the hero's thoughts, questions and opinions regarding this biblical character, who, just like the Platonian characters, can represent a "prototype" of a virtue- in this case- patience. Iov, described by Zacharias Lichter as "the first tragic hero of humanity" is *"the only one who could manage to get tragic to the end: because he discovered the absurd and necessary, at the same time essence, of suffering"*[20]". We notice here, maybe, a first decoding of what the character will wish to express through the "God's flame", and namely "the destructive flame of purity."

Therefore, should it not be a "revelatory" and constructive one in order to find out the truth, and to rather have a contrary finality of the perceptions and representing priori developed? Ultimately, "the flame" should, or could represent a simple "instrument" in maintaining, protecting and preserving purity, but we question ourselves, what does "purity" mean in lichterian terms? Is it an abstract or real concept, a *sine qua non condition* of existence, a desirable matter of fact, a character's feature? Is it evaluated in time and space, with the same measuring instruments? Is it a social construct, the same as many others? What does purity mean, in fact, in the ancient conception, for the Middle Ages, the Modern Age and contemporaries? For the populations in the first stage of human evolution, like those on the Amazon valley, from the Congolese basin, from Oceania and Central Australia, etc., does purity represent the same thing with the senses given by the developed societies?. The anthropologists still offer theories, explanations, hypotheses, methods and results of research, a sign that the problems of establishing desirable criteria, either hasn't got enough attention or it is so relative that, its elucidation rather seems an undertaking in the manner of Don Quixote.

I.4 A spiritual experience of absurdity

If Nietzche expressed, a few decades before, the idea that Enlightenment killed the possibility of having faith in God (idea followed later, and "adapted" by Hegel, Heidegger, Williams Hamilton, etc.), Zacharias Lichter *"can't even for a moment deny the One who crushed him under Bane"*, conscious that *"without God absurd can't exist"*[21], an absurd that, as we will see, a few chapters further (*About suicide*), will represent an intrinsic condition for the "committing" of suicide or not. An explanation which, in sociological terms synthesizes the

[18] *Ibidem*, pag. 19-20.
[19] *Ibidem*, pag. 20.
[20] *Ibidem*, pag. 23.
[21] *Ibidem*, pag. 24.

conceptions of St.Augustin, Toma d'Aquino, Kant,Emile Durkheim, etc.

About courage-the novel's next chapter, rather deals with the hero's fears than with his courage, without forgetting the trial to explain the hero's perception referring to this desirable virtue, about which it has been also spoken in Antiquity and the following period. Still, ”*courage is not a simple and free confronting of the risk, but responsibility (..) the main accent is put on the game side, competition, show of skill and force”*[22]. Therefore, not only a *coincidentia oppositorum*, given by an over -rational reality in which all contraries coincide, but also a conscious and voluntary assuming of responsibility of the courageous acts and actions, actions seen from a lucid perspective and, at the same time, pragmatically.

About *Stupidity's Empire*, or the seventh chapter of the novel, is a new occasion through the hero will express his convictions the preconceptions, regarding the society's disturbing aspects, which, although undesirable at first sight, prove to be, in “stupidity's empire”, its constituent elements and which, through the action, form and degree in which were assimilated, ”enrich” its observational universe.

Thus,*”stupidity's field being that of progress”*[23]. So, ”an ambition towards totality and oneness”, so well-known to human society, since from the first periods of history, from Alexander the Great, Darius I., Caesar, to Timur Lenk, Genghis Han, Hernando Cortez, Peter the Great, Napoleon the First and continuing with the end of the Modern Age and, as we can see, until contemporaries.

Bagging - A profession under the form of bagging ”as spiritual exercise”[24], is what our hero proposes and practices, whose finality is to help “real beggars”, but through which, at the same time, ”you can get close to God”, ”you can get to know yourself” the best and which can offer you enough freedom in choosing the desired lifestyle.

Existence and possession. It's a chapter in which we meet again the hero's “existentialist philosophy”, description with numerous (self)biographical notes, where we find out when he left home, how much he earned, his studies, ”the terrifying” experience at 13-14 years when he was touched by “God's flame”. We don't know in what measure the hero's experience can be connected to a biographical moment of the author's, in which he narrates about the arresting of one of his cousins (see *Memories in dialogue*[25]) and the exposure of the “fact” would have been realized in an Orwellian manner, that is “upside down”, it is certain that “the flame”, by its symbolism, can represent, if not the main, at least among the most important “codes” of the cryptic, even hermeneutic language.

We also find explanations about the hero's attitude towards work, towards (non)assuming an inter-human behavior code which is completely established and imposed socially, and which, can finally represent the individual's adaptability criteria to the norms, principles and ideals of the society in which he lives. Poverty, seen as “a philosophic system”, as a desirable condition and not as an abandonment of the evolution and progress of human community, can be noticed in the following lines: *”My poverty is, through itself, a philosophic system and an article could be written about it”*[26].

Regarding the devil. Gifted with a lot of attributes, most of them negative, the devil still

[22] *Ibidem*, pag. 29
[23] *Ibidem*, pag. 32.
[24] *Ibidem*, pag. 33, 34.
[25] Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *Amintiri în dialog (Memories in Dialog)*, Litera Publishing House, Bucharest.
[26] *Ibidem*, pag. 43.

has a quality, that is "the skill to make the difference between the possible and the impossible", which represents, in the hero's opinion, an important capacity in the constant and assiduous fight with the illusions and disillusions of a society managed by coordinates based on lies, stupidity and mediocrity. So, another Orwellian image of describing something, although unnoticeable, that has become, in time, and especially in the Christian religion, the subject of numerous debates, disputes or thematic conciliation. "To be or not to be", seems to represent, even here, another point of interpretation, introspection, reflection.

De amicitia. A chapter in which another important character of the novel is presented, that is Zacharias Lichter's best friend-Leopold Nach (or Poldy), that Zacharias Lichter considers *"one of the greatest philosophers of contemporary Europe and ,above all, one of the fewest who managed to get close to the experience of full perplexity"*[27]. We find again the same experience of perplexity, searched, invoked and followed closely by most of the characters and maybe desirable for a society (still) in search of (new) cultural, spiritual, social identities.

The experiences of this new character seem to be, in great part, similar to the main character, with the same unique and revealing meetings *"God stroke Nacht with purity's lightning"*[28], but his philosophy implies a lack of significance, an undeceiving: *"Nacht's philosophy is a philosophy of the undeceiving: the world (..) must be emptied by sense and then it will be confounded with the Being ,which has no sense, which doesn't signify"*[29], and as we will see in the following chapters, just this lack of significance is the explanation of many undesirable acts of the hero in particular and of society in general. The being, with "no sense", is the model that Zacharias Lichter's friend proposes to his society, as a zero point, from which the individual could start the search for the personal Self, the creator Self, maybe the Idea, the decoding of the Shadows of the Plato's cave, the Truth, the Beauty, the Good, etc., and all the values that can offer sense and significance to the person seeking them. Therefore, an emptiness of the sense, just in the idea of "refilling" with a new "content" of significance, sense, information.

Conclusions

On the whole, the novel seems a parable, an allegory and a form of aesthetic escapism, a fictionalization of life under all its aspects: political and ideological, economic and social, cultural and educational, all, it seems, institutionalized in such a beautified manner, that, at first sight, could seem a simple stroke of the pen. The Life and Opinions of Zacharias Lichter is a novel the contents of which seems, at first sight, a pure fiction of any society, in which the characters seem to embody models of archetypes that meet in an environment in which the collective, subconscious governs in a stream of infinite conscience out of an entropy induced by auctorial voice, but assumed, we believe, through the author-reader pact. We can see archetypes of some very different social categories, from the intellectual to the delinquent, the beggar, the saving hero, etc., but, indispensable for an artistic creation which proposes to surprise and valuate such a complex reality, so (over)loaded by preconceptions,(non)values and untruth.

Psycho-analytically speaking, all these forms of escapism (under the form of parable and allegory) can represent (psycho-analytically) Self's defense mechanisms (denial, regression, projection, sublimation, etc.), where the novel's characters, through auctorial voice, will make use (consciously or not) of strategies meant to protect their psychic and mental integrity, emotional balance, conscience, so that, the feeling of helplessness, injustice and social injury

[27] *Ibidem*, pag. 49.
[28] *Ibidem*, pag. 51.
[29] *Ibidem*, pag. 51.

should be, at least eliminated, if not externalized. We most often see, through the lichterian characters, denial and projection expressed. The denial when social tension seems to be more over the conscience's capacity to be obedient to some ideologies which contravene to the principles (until then) socially desirable (and thus an escape from reality is preferred), and projection, when the qualities and imperfections of the others are projected (obtaining thus, another form of guilt externalization, of guilt, of guilty conscience due to so many political concessions or of any other nature).

From the psycho-social point of view, the escapism forms can also be seen as a manner of irresponsibility towards the own acts, choices, decisions and actions, all depending, of course, on the society in which the respective forms of escapism are produced. The social group is the one which offers identity, which confers the feeling of group membership, and, irrespective of the (in)desirability of group standards, the individual will tend to accept and follow his standards, just for the reason of not being excluded, marginalized or, more seriously, stigmatized. Social exclusion can create "lesions" and "traumas", through self-esteem, personal label and the feeling of social utility and value can be affected. Therefore, the individual will desire the diminishing of this tension and he will do it through a greater obedience towards the group membership, through a bigger wish to compensate the possible lacks of the social status acquired. All the novel's characters, from philosophers and mathematicians to beggars, all seem to respect the written and unwritten standards of the groups they belong to, confirming, thus, the psycho-social theory of social membership need(a need, also exposed by Maslow in his famous Pyramid of needs).

Therefore, an almost desperate trial to "translate", to understand the sense of existence, in general, and of experiences overwhelmed with emotions, passions, complexes, fears in particular. A mix of contradictory feelings, due to the various experiences and the emotions associated to them, in which the decoding of their significance, utility and finality, often confront with the human limits of comprehension and, why not, of insertion of feelings, attitudes and behaviors socially (in)desirable.

Acknowledgment

This paper is an output of the science project "Management of International and Intercultural Relations" sustained by the Centre of Excellence in Scientific Research "Bukovina" , Romania

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, 2005, *Un fel de jurnal (1973-1981)/(A kind of diary (1973-1981))*, Polirom Publishing House, Iași.

Borbely, Ș., 2014, Memory, The Literary Pursuit of a Historian of Religions. The Case of Ioan Petru Culianu, in Identity and Intercultural Comunication, coord. Iulian Boldea, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Călinescu, M., 1971, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, Editura Eminescu, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, *p. 185.*

Călinescu, M., Vianu, I., 1994, *Amintiri în dialog (Memories in Dialog)*, Litera Publishing House, Bucharest.

Cornis-Pope, M., 2009, Matei Calinescu : The Adventure and Drama od Modernity, University of Nebraska Press, Vol.17, Nr.1-2.

Crăiuțu, A., 2013, *Et in inferno ego*… Matei Călinescu's Political Refections, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59.

Dună, R-P., 2013, Imagination, Rereading, and the Autobiographical Project in Matei Călinescu' Work, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59.

Ilie, R-M., 2012, Quelques livres du canon littéraire roumain – face au pouvoir politique, Central and Eastern European Online Library;

Ilie, R-M., 2010, *Matei Călinescu – The Life and Opinions of Zacharias Lichter or the Silent Path of Liberty,* Fundația Culturală Echinox;

Papadima, L., 2013, *"*Job's Reading Job", *The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Volum 59,*

Steindhardt, N., 2000, *Jurnalul fericirii (The Journal of Happiness),* Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, p.7.

Perța-Dună, R., 2013, Imagination, Rereading, and the Autobiographical Project in Matei Călinescu' Work, The Yearbook of Comparative Literature, University of Toronto Press, Vol. 59.

Toroczkai, C-I., 2016, Sci-Fi(cțiunea) postmodernistă: romanul „Hesperus" al lui Ioan Petru Culianu (Postmodernism Sci-Fiction: „Herperus" novel of Ioan Petru Culianu), Transilvania Journal, No.1

Turcuș, C., 2015, Umanitatea alternativă. Subversiunea romanului românesc postbelic (Alternative humanity. The subversion of the post-war Romanian novel). Transilvania Journal

SPELLS, SPELLINGS, CURSES

Ioana Nadia Dat
PhD Student, University of Oradea

Abstract: The incantations occupy a place of reference from a cultural point of view, because they represent a primary area of the Romanian spirituality, an apotropaic way or a means by which a person from the traditional society was allowed to communicate with forces which were beyond him. All the future cultural branches and all the manifestations derive from magic. In the poetry and practice of the incantations predominate factors that speak of ancient magical beliefs in man's attempts to subdue the powers of evil with the help of words or non-words like gestures and mimicry. The incantations or the magical language have two different valences: the spell, which is beneficial, and the curse, which has an evil purpose. In ancient times it was significant to know how to perform incantations because the common man was convinced that disease, whatever gravity it had, could be banished by incantations or exorcism. So, the archaic mentality highlights unity only to the extent that it is revealed as sacredness.

Keywords: incantation, tradition, magic, ritual, curse

Descântecul ocupă un loc important din punct de vedere cultural, pentru că reprezintă o zonă primară a spiritualităţii româneşti, o modalitate apotropaică sau un mijloc prin care omului din societatea tradiţională îi era îngăduită comunicarea cu forţele superioare lui. Din magie se nasc toate ramurile culturale viitoare şi toate manifestările care derivă de aici. În poezia şi practica descântecului predomină factori care vorbesc despre străvechi credinţe magice în încercările omului de a supune puterile răului prin puterea cuvântului sau a ne-cuvântului, a gesticii şi mimicii. Descântecul sau limbajul magic are două valenţe diferite: vraja care este benefică şi blestemul, cu aspect malefic.

Gheorghe Pavelescu desemnează trei faze ale perceperii fenomenului de descântec. În prima fază, omul primitiv îşi creează o viziune magică asupra vieţii, în a doua fază, acest cadru este îmbogăţit cu membrii grupului social şi tehnicile lor de ritual, numite vrăjitorii. În a treia fază se relevă tehnica utilizată în domeniul fenomenelor magice, adică ceea ce poartă numele de descântec sau incantaţie magică. Descântecul este diferit de practicile rituale care ţin de lirica de ritual cum ar fi,, pluguşorul" sau ,,colinda". Prin descântec, omul încearcă transformarea lumii obiective, conform propriei subiectivităţi. Deşi face parte din perioada precreştină, descântecul este de fapt o rugăciune. Acelaşi Gheorghe Pavelescu face o clasificare a formelor de magie întâlnite în textul descântecului. El vorbeşte despre magia defensivă (descântecul şi desfacerile) şi despre magie ofensivă (vrăjile şi farmecele). Cercetătorii ajung să stabilească similarităţi în ceea ce priveşte textul descântecelor. Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu descoperă acţiuni defensive, profilactice şi acţiuni ofensive, păgubitoare. Artur Gorovei descoperă descântece pentru vindecarea de anumite boli (de gâlcă, de bube, de plâns, întâlnite, în special la copiii nou-născuţi), pentru izbăvirea de duşmani, de judecată, de fapte de pagubă - dacă ne referim la adulţi, pentru fericirea personală, de dragoste, de ursită (pentru cei tineri, în special pentru fetele care doreau să se căsătorească), dar existau şi descântece cu scop apotropaic, pentru izgonirea unor

animale distrugătoare (lăcuste, purici, gărgăriţe). Artur Gorovei face o clasificare a descântecelor din punct de vedere formal după cum urmează: rugăminte, poruncă directă, poruncă directă cu ameninţare şi îngrozire, poruncă indirectă, blestem, comparaţie.

În ceea ce priveşte importanţa magiei este suficient să evidenţiem părerea filosofului H. Bergson: „Magia este înnăscută în om, ea nefiind decât exteriorizarea unei dorinţi de care îi este plinsufletul." Aceeaşi viziune o are şi filosoful român Lucian Blaga în studiul *Despre gândirea magică*: „Oricâtă critică i s-ar aduce, e aproape sigur că ideea magicului nu va putea să fie niciodată izgonită din conştiinţa umană, iar dacă va fi izgonită de aici, e sigur că ideea magicului va continua să palpite în subconştientul uman, înrâurind de acolo orientarea în cosmos şi cele mai alese simţeminte ale noastre."

Preocupările legate de originea descântecului se regăsesc printre factorii de importanţă majoră în constituirea riturilor de însănătoşire atît practicile empirice de vindecare, cît şi apariţia şi dezvoltarea magiei şi a religiei. În studiul *Literatură şi civilizaţie: încercare de antropologie literară* T. Herseni subliniază „congenialitatea şi coexistenţa primară a poeziei cu magia". Puterea creatoare reală a cuvîntului a făcut posibilă apariţia şi dezvoltarea magiei tot aşa cum naşterea unora din procedeele poetice nu s-ar fi produs „independent de o «matrice magică»". Din formulele magice, evidenţiază T. Herseni, s-au dezvoltat mai apoi „primele forme de poezie majoră, de macroliteratură".

Prezenţa descântecului în practicile medicale populare ale strămoşilor noştri apare în relatarea lui Platon din *Carmide* despre învăţătura primită de Socrate de la un vestit medic de origine tracă. Primele texte de poezie terapeutică magică în limba română le găsim în manuscrise din secolul al XVI-lea. De o atenţie deosebită s-a bucurat manuscrisul preotului Grigore din Măhaciu, care a alcătuit o colecţie de texte apocrife, apocaliptice şi hagiografice, cunoscută sub numele de *Codex Sturdzanus*. Pe la 1550, *Rugăciunea de scoaterea dracului*, a fost tradusă în limba română din slavoneşte. Este vorba de *Rugăciunea sfîntului Sisinie (Sisoe)* care era utilizată pentru alungarea dracilor. Din timpurile cele mai vechi, toate popoarele din lume au crezut şi încă mai cred în existenţa unui creator al răului, numit Diavol, care se află într-o luptă continuă cu creatorul binelui, Dumnezeu. Textul slavon, aşa cum arată B. P. Hasdeu, a fost compus de către un român şi ar putea data de pe la 1500. Acest text, în care apare mai tîrziu arhanghelul Mihail, care îl înlocuieşte pe Sisoe, datorită popularităţii lui „a ajuns la treapta unui simplu descântec poporan".

Credinţa poporului român în diavol a fost evidenţiată de învăţătorul Mihail Lupescu, care, împreună cu Artur Gorovei au înfiinţat prima revistă de folclor din ţara noastră *Şezătoarea*.

„Dracul, Satana, Scaraoschi, Ucigă-l Crucea, Diavolul, Necuratul...e duşmanul cel mai neîmpăcat al omului şi al lui Dumnezeu. Dracul e suflarea cea mai rea de pe pământ; el nu vrea niciodată binele omului, ci tot răul, şi chiar dacă pe pământ îl ajută pe om de se îmbogăţeşte, aceasta o face cu scopul de a-i lua sufletul, când va muri. În Dracul sunt întrupate toate relele de pe pământ. El nu îndeamnă pe om decât la fapte rele. Unde-s beţii, tâlhării, omoruri, Dracul e căpitan. Dracul e făcut tot de Dumnezeu. Lui i-a dat Dumnezeu puterea să chinuiască pe cei ce nu lucrează bine. De frica lui Dumnezeu, Diavolul se cutremură. Iadul e întruparea gospodăriei lui Scaraoschi, căpetenia tuturor dracilor. Pe Dracul l-a făcut Dumnezeu din nişte îngeri ce se urcau mai sus de el. Dracul locueşte în orice parte a pământului, căci aşa l-a blăstămat Dumnezeu când a căzut din cer. Draci sunt în aer, în apă, pe pământ şi sub pământ. Dracul se arată sub multe forme; sub osma tuturor vietăţilor se arată, numai în chip de vacă nu. Pe dracul greu îl cunoşti uneori, şi foarte uşor câte odată; el se cunoaşte de pe ochi, că-i sunt roşii şi

scânteietori, și de pe aceea că mai mult noaptea se arată, când după el curg scântei. Dracul de nimic nu se teme, ca de cruce: când faci cruce, el fuge în codri și în pustii. Dar, ca să nu-ți poți face cruce, el îți ia puterile, și atunci omul, de vrea să scape de el, trebuie să-și facă cruce măcar cu limba, că tot scapă. El se arată omului de cu seară și până la miezul nopții; cum vor cânta cocoșii de miezul-nopții, dracii și toate slugile lui părăsesc pământul. Tovărășie cu Dracul fac numai vrăjitorii moșnegi și babele; cu oamenii tineri, fără minte, dracul nu face tovărăție. Celor cari fac tovărășie cu el, Dracul le dă în slujbă un drăcușor mai mititel, numit Spiriduș. Sufletul celor ce fac tovărășie cu Dracul, rămâne Dracului. Greu iese din trup sufletul celor ce s′au dăruit Dracului și au făcut tovărășie cu el. Numai slujbele sfinte cu cetanii pot desface tovărășia omului de Dracul, și chiar atunci, de ciudă, el toht face șotia omului, că-i seacă o mână, ori un picior, ca să-l pedepsească pentru necredință. Dracul intră în toate locurile, până și în biserică; în altar, însă, niciodată nu intră. În biserică nu intră când miroase a tămâie. Dracul e stăpânul tuturor comorilor îngropate de oamenii îmbăgățiți prin ajutorul lui. Dacă o comoară arde, căci comorile trebuie să ardă o dată pe an, dela amiază până la miezul-nopții, atunci stăpânul acelei comori e Necuratul; dacă, însă, comoara arde de la miezul-npții înainte, e curată. Dracul are în stăpânire toate duhurile necurate; el e tovarăș cu strigoii, cu stafiile, cu mama pădurii, etc., pe cari îi împuternicește de-i ajutoră. Povești cu Dracul sunt foarte multe; în multe din ele Dracul e păcălit de om. Poporul are obiceiul de zice, când pomenește numele Dracului: ‹‹cruce de aur cu noi››, căci Dracul de nimic n′are frică mai mare, ca de cruce. Când trăsnește, Sf. Ilie pușcă după Dracul, pe care-l urmărește”.

În articolul din revista *Familia* se arată că farmecele și descântecele liniștesc sufletul omului și vindecă de anumite boli. Marienescu descrie în articolul său ritualul descântecului de mușcătură de șarpe și reproduce textul descântecului.

„Descântatorea aprinde tamâia si o porta pe langa muşcătura, apoi ia unu cutîtu aramitu si lu-tie-ne intorsu indereptu in man’a drepta si pare câ totu vre se impunga ce-va la spatele ei, si descanta.

Multe descântece sunt incopciate cu atari medicaminte, ce cu greu se impartasiescu altora, din causa câ descantatorea si-teme profesiunea si si-perde venitulu. — Elen’a Andreiu din Oraviti’a romana, carea mi-a dictatu aceste, vindeca in urmatoriulu modu :

1. Se ia o petra alba curata, si se arde in focu, pana se face ca jarulu, apoi se pune pe unu tenieru de pamentu, se versa apa nenceputa pe petra si muscatur’a se abureză.

2. In o ola se pune jaru, si se arunca 7 bombe de cucuruzu, 1 de tamâia, si muscatur’a se afuma.

3. Se topesce untu de vaca, oleu de lemnu si cera galbena, din tote câte 7 bombe seu stropi si facandu-se unsore, se pune pe unu petecu de canepa (panza) si alifi'a calda se pune pe muşcătură.

La tote vindecările se repetiesce descanteculu: Leacu se fia/De la Santa Maria,/De la ea /Si din rnan’a mea. /Tu spurcate si pocite, /Tu isdate si stricnite,/Isbite si sagetate, /Din alergate cu muscate, /— Sierpe din riu petrosu, /Sioperla din campu tufosu, /Ce ai curau si alergatu ? /Muscatu si imflatu,/ Gamfatu si sagetatu, /Po Georgiu, nevinovații ? !/ Au nu scii spurcate, /Si inveninate, /Câ eu-su descantatdria, /Si Santa Maria lecuitoria ? /Cursei si alergai /Cu cutîtulu te taiâia,/ Cu tamâia te tamaiâi /Cu limb’a descantai, /Cu piciorulu de doi copfi, /De gemeni te pripii, / Si in aeru te gonii./Du-te spurcate, sagetate /Cu muscâri înveninate. /Din piciore si mani, /Din madua si veni,

Din sânge, din carne, /Din pele, din rane,/ Du-te ! nu te imflă,/ Sagetă si spurca,/ Câ aci nu-i locu de muscatu, /De coptu si de muriatu, /De isdatu si sagetatu, /Ci i locu de altariu /Si de santîri mari /De numele lui Ddieu, /Si a santu fiului seu, /Câ eu m'am botezatu /De satan'a m'am lapedatu, /Er tu se mugi si se sâri /Se fugi si sâ peri./Ca rou'a de sore, /Ca spum'a de mare, /Georgiu se fia curatu,/ Ca aurulu stracuratu, /Ca stdu'a de pe ceriu, /Ca roua de pe flori/Ca diu'a ce s'a botezatu /Si 'n biserica a tunatu !/Maria in ceriu lecuitoria,/Elen'a pe pamentu descantatoria — /Plat'a babei se se scia !".

Socotit un păcat cotidian, în care femeia era cea mai iscusită, vrăjitoria era întâlnită la sat. La spovedanie, preotul – după regulile introduse de Antim Ivireanul – întreba:

„Spune-mi fiule, au doară eşti cititoriu în stele, au faci farmece? Sau ai vărsat ceară sau plumb? Au doară ai adus în casa ta fărmăcătoare, de te-au isprăvit de farmece? Au doară le faci tu însuţi, sau le-ai făcut vreodată? Sau ai făcut farmece spre stricăciunea cuiva? Au doară legi dobitoacele, ca să nu le mănânce lupii? Sau ai pus pe alţii de au făcut de acestia lucruri? Au doară ai legat pre bărbat cu fămee? Au altă legătură pentru vreo boală? Au porţi niscaiva baere, au erbi?".

Superstiţia este, pentru Biserică, un factor care pune în pericol credinţa, încrederea în instituţia ecleziastică. Când este vorba de vrăjitorie, observăm cum întrebările puse enoriaşului venit să-şi descarce sufletul sunt precise şi diverse, acoperind o arie mare: astrologie, credinţe populare, magie etc. Femeile sunt bănuite mai ales de utilizarea diferitelor plante pentru a contribui la avortarea copiilor nedoriţi:

„Aşijderea şi muerile să le întrebi, au doară vor fi purtând erbi, sau vor fi băut erbi să nu facăcopii sau, de să vă afla să fie făcut lucru ca acesta, ca ucigaşii să se canonească. Iar de va fi lepădatia copilul de vreo nevoe, un an să nu se priceştuiască. Iar ceia ce va fi purtat erbi, sau va fi purtând,să să lepede şi să să canonească 6 ani. Iar de va face farmece ca să ştie ce copil va face, sau să ştiealte lucruri, 6 ani să nu se cuminece".

Practica blestemului şi-a urmat cursul de-a lungul vremii, textul suferind modificări, apărând idei creștine. Primul blestem creștin oficial a fost dat în anul 325 d. Hr. la Sinodul ecumenic de la Niceea contra lui Arie și a tovarășilor acestuia, condamnându-se învățătura lor. În muzeul din Atena se află o piatră funerară pe care este scris un bestem care poate fi tradus astfel: „Fie ca blăstămele pronunțate de către sfinții părinți să cadă asupra celor cari pe furiș au dat moarte sau care au otrăvit pe această victimă așa de tânără și așa de frumoasă, prea de timpuriu răpită iubirii noastre sau cari au vărsat sângele ei nevinovat. Dă blăstăm asupra ucigașilor ei, asupra otrăvitorior ei, blăstăm asupra copiilor lor. Doamne, creator al tuturor lucrurilor și voi îngerii lui Dumnezeu, înaintea căruia în această zi orice suflet se umilește rugător, pentru ca să răzbunați fără întârziere sângele nevinovăției".

Mentalitatea satului trebuie înțeleasă ca un complex de factori între care alături de elemente religioase, mitice, empirice, se află şi cele magice într-o proporţie variabilă în sensul şi după gradul de autenticitate al satului. Această mentalitate este însă ireductibilă la oricare din factorii componenți, fără a se aduce prin aceasta prejudicii importante cunoaşterii sale. Deci, pentru a avea o icoană completă a mentalităţii satului romanesc, nu avem dreptul să eliminăm niciunul din factorii, ci trebuie să-i studiem în toată complexitatea şi interferenţa lor. Dacă se notează tot ce ştie un singur țăran despre viață şi lume sub triplul aspect al magiei, religiei şi experienței, întrece adesea posibilitățile unui singur anchetator.

În concluzie, descântecul ca prezenţă este semnificativ în ansamblul creaţiilor folclorice şi se integrează în sistemul producţiilor de factură magică. Tudor Pamfile, în „Mitologie

românească" menţionează un număr foarte mare, aproape infinit de descântece existente în cultura populară a românilor, identificabil cu numărul de boli pe care un om le poate avea, începând din copilărie până la bătrâneţe de aici concluzia pe care o putem desprinde, ideea că, pentru omul societăţii tradiţionale era semnificativă cunoaşterea unui descântec, pentru a fi încredinţat că boala, orice gravitate ar avea, este izgonită prin exorcism. Aşadar, mentalitatea arhaică surprinde unitatea numai în măsura în care aceasta este relevată ca sacralitate.

BIBLIOGRAPHY

BÂRLEA, Ovidiu, *Folclor românesc*, vol.I şi II, Editura Minerva, Bucureşti1981.
BERNEA, Ernest, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.
BLAGA, Lucian, *Despre gândirea magică*, Editura Garamond, Bucureşti, 1992.
CANTEMIR, Dimitrie, Descrierea Moldovei, București, Editura Ion Creangă, 1978.
DELUMEAU, Jean, *Păcatul şi frica.Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII- XVIII), volumul I, Editura Polirom, Iaşi, 1997.*
EVSEEV, Ivan, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1997.
GAVRILUȚĂ, Nicu, *Mentalităţi şi ritualuri magico-religioase*, Studii şi eseuri de sociologie a sacrului, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
GOROVEI, Artur, *Credinţe şi superstiţii*, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, 2003.
GOROVEI, Artur, *Descântecele românilor,* studiu de folclor, Regia M. O. Imprimeria Națională, București, 1931.
HAȘDEU, B. P., *Cuvente den bătrîni*, II, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1984.
HERSENI, Traian *Literatură şi civilizaţie: încercare de antropologie literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
MARIAN, Simion Florea, *Înmormântarea la români*, Editura Saeculum I. O., București, 2000.
MARIAN, Simion Florea, *Naşterea la români*, Editura Saeculum I. O., București, 2000.
MARIAN, Simion Florea, *Nunta la români*, Editura Saeculum I. O., București, 2000.
MARIENESCU, At. M., *Poezii populare din Transilvania* / Ediţie îngrijită de Eugen Blăjan / Prefaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.
OLTEANU, Antoaneta, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Editura Paideia, București, 1997.
OLTEANU, Antoaneta, *Şcoala de Solomonie. Divinaţie şi vrăjitorie în context comparat*, Editura Paideia, București, 1999.
OLTEANU, Antoaneta, *Dicţionar de mitologie. Demoni, duhuri, spirite*, Editura Paideia, București, 2004.
OLTEANU, Antoaneta, *Calendarele poporului român*, Editura Paideia, București, 2009.
OLTEANU, Antoaneta, *Reprezentări ale spaţiului în credinţele populare româneşti*, Editura Paideia, București, 2009.

FENIMORE COOPER'S THE LAST OF THE MOHICANS: LITERARY AND HISTORICAL/GEOPOLITICAL COORDINATES

Luminița Mariana Avram (Mihăilescu)
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The French and Indian War is the geopolitical context in which two imperial powers, France and Britain are fighting for the territory, for the body and souls of the American settlers and of the various Native American tribes as represented in James Fenimore Cooper's The Last of the Mohicans. Of equal geopolitical importance is also the historical context in which the novel was written and published both in America and in Britain. This paper will place the various characters in Cooper's novel as well as important people outside it in the context of the various historical events, also considering the importance of space in the story of colonial America approaching and then going beyond the historical episode of its becoming an independent country.

Keywords: frontier, identity, postcolonial, geopolitics, power

Fenimore Cooper achieved the height of literary fame especially for the popular frontier narratives in which his chief pioneer figure plays the protagonist or a key central position. The author was best known for his novels or adventure tales, set in the forest of the frontier over half a century of American history, at the time which witnessed tremendous changes. He appeared to know how to write a good narrative that appealed to readers in America, France and Britain, countries which had been on opposite or on the same side in the various geopolitical power games of the 18th and of the 19th century. He was "the first American man of letters to take the whole of American experience as the private preserve of his ranging imagination and his critical mind. There is no doubt that, as a man of thought and feeling, more than any other writer of his generation, Cooper understood the time and place in which he lived and gave them voice and meaning." (Spiller 5)

The five novels known under the name of the *Leatherstocking Tales* were written between 1823 and 1841. The time when they were written and published is probably as important as the time when their plot is set, showing, among other things, American attitudes toward different moments in the new country's geopolitical configurations. The woodsman Natty Bumppo, also known as "Hawkeye" or "Leatherstocking" is the main character in these frontier novels. The novels are known collectively, as already mentioned above, as *The Leatherstocking Tales: The Deerslayer,* set around 1744, *The Pathfinder*, set in 1750s, but published in 1841, *The Pioneers*, set in 1793, *The Prairie,* set at the beginning of the 19th century and, the most famously, *The Last of the Mohicans,* set in 1757, during the French and Indian War.

Fenimore Cooper, very much like his famous character, Natty Bumpo, is a pioneer, the former as one of the founders of American literature, the latter as the typical hero of the westward-moving of the American frontier. They are both important actors in the shaping of a distinct American culture in fast changing geopolitical configurations at the end of the 18th century and at the beginning of the 19th century. Cooper gained recognition with his literary

representations of frontiers being crossed and a nation taking shape in the process of settling the whole of what will be called the United States. The crossing of frontiers and what that involved did not mean, in Cooper's work, specifically in such novels as *The Last of the Mohicans*, only the westward moving of the American settlers. It also involved the clash of two key geopolitical actors of the 18th century, France and Britain, especially in what was called the French and Indian War in American historiography and American history books, and the Seven Years' War in the world history.

The unfolding of the colonial and trade competition between Britain and France in the 18th century had become significant as early as the previous century. Robert Arthur thus outlines the main geopolitical features of this rivalry:

> .....France had risen on the ashes of Spain and sought the political and commercial leadership of the world. England had been growing since The First Tudors and, under The House of Orange, was ready to challenge France to the trial of strength that dominated history until Waterloo..... (Arthur 338)

As far as the moving westward of the American settlers is concerned, this process, like other historical and geopolitical movements, as well as wars in general, the French and Indian war in particular, involved not only heroism and self-sacrifice, as many traditional historical accounts show, but conflict, violence and suffering, involving conquest and displacement, despair and joy for the various parties concerned, with the Indians as the main losing side in the short and in the long run. It was about a struggle between two superpowers, France and Britain, for imperial domination, which lasted for decades. The European colonization and the westward expansion can be considered key moments of the formation of the United States cultures in the context of Western Imperialism. More than that, the westward expansion and slavery would have led to the Civil War.

The expansion of the new republic under the flag of Manifest Destiny was gaining momentum in the first decades of the 19th century, when James Fenimore Cooper made his literary career with the figure of the frontiersman of the emergent American literature, as well as with the figure of the vanishing native American. Manifest Destiny was the doctrine which legitimated America's expansion and the emergence of what is now called American exceptionalism, a doctrine that influenced the country's national identity and foreign policy across the following historical ages up to the beginning of the 21st century. "Influenced by the prevailing ideology of the time, Cooper was also heir to the idea of progress which in America became a 'manifest destiny' to press civilization all the way to the Pacific Ocean." (Rountree 5). His perspective obviously reflected the mainstream orientation if the white settlers and of the new state. It is important to see how this is also expressed in the way in which the author represents the complicated relationship of his country to what were once their allies against the French and some Indians, to their former allies who became the enemy in their war of independence, and to the relationship with the various native American tribes, pushed and displaced all around the eastern half of present-day America. Significantly for the whites, the key event in *The Last of the Mohicans* is the massacre of the British, who had surrendered to the French, perpetrated by the Indian allies of the French. The overall picture of this incident shows the French and British as civilized, the Indians on the side of the French as savage.

Cooper's novel concerns two worlds, the white world of European settlement and the indigenous world of the native Americans, locked in mortal combat in the untamed American wilderness. However, it is worth mentioning that the general picture is not that simple. As

already mentioned, in the middle of the 18th century a global war was being waged, and two leading colonial powers, Great Britain and France, were in opposite camps, fighting both in America and in Europe. In this war, the various Indian tribes, having various interests, were on either the British or on the French side, while the American settlers as shown in Fenimore Cooper's novel were on the British side. When Cooper wrote this novel in the 1820s, the United States was experiencing a period of unprecedented growth and expansion, and the story about a war which preceded the war of independence against Great Britain was reminiscent of former ties between the mother country and the young republic, at a time of very good relations having developed between America and Britain. It is also worth stressing that more than a decade had passed since the last military confrontation between the two countries, the so-called war of 1812. In that war, the British troops had managed to set fire to the White House, an incident that Americans were beginning to neglect in the 1820s an age of friendly relations with Britain.

Cooper was also interested in the period of the frontier of transition, when more colonists were increasing pressure on the Native Americans. He wrote in a period which favoured historical novels and in a period when they became a popular literary form. The historical novel keyed to the Cooper's personal history, represents the early history of North America. The Mohicans are presented as a disappearing tribe of the Wapanachki, who are bounded by the Atlantic and the Mississippi. On the literary, but also on the historical side of Cooper's importance, in her book, *Indians, Environment, and Identity on the Borders of American Literature*, Lindsey Claire Smith asserts that "the Indians' role in defining America and differentiating it from the 'Old World' perhaps explains the extreme popularity of Cooper's *Leatherstocking* series among nineteenth-century readers who were eager to locate a unifying, recognizable history for their 'new' country, which was enduring—violently—the growing pains of settlement and national expansion and was seeking to define its unique contribution to literature, art, and history in the midst of the shadow of Europe. More than that, "although Indians were chief referents for imagining Americanness, they were also the chief roadblocks to the United States' achievement of dominion over the North American continent, and as a result, the American experience came to be typified in literature by native and European contact and confrontation—in other words, encounters at both cultural and geographical borders." (Smith 8)

The novel may be best remembered nowadays as it made famous the prototype for the heroic frontiersman through Natty Bumppo and also, the noble savage through Chingachgook and his son, Uncas. The frontier as it was taking shape and as it was changing at that time served as a narrative setting in Cooper's novels and in many works of American fiction. Each of the five novels concentrates on a different stage in the frontiersman's longlife and we can notice the ways he changes over time while he negotiates changes in the world around him. He comes of age as a frontier scout for the British Army during the French and Indian War of the mid-eighteenth century. He dies as an octogenarian on the Midwestern prairies at the dawn of federally-directed Westward expansion. As he experiences the transformation of the frontier from a zone of international warfare into a site of settlement and socio-political development, he watches the emergence of the American justice system eclipse the frontier justice to which he is accustomed.

The novel *The Last of the Mohicans* has as a subtitle *A Narrative of 1757* even if the year of its publication is 1826. The novel was popular overseas as at home. The action is set during and after the siege of Fort Henry in 1757, in the early stage of the American formation, "... during the third year of the war which England and France last waged for the possession of a country that neither was destined to retain" (Cooper 13). The geographical location of the novel

is the west of America, in the Seven Years War between France and England, lasting from 1756 to 1763. These two countries mostly fought for land on the North American Frontier. The frontier is just a combination of the rational and irrational, natural and supernatural.

Published in two volumes, the novel accounts for the major division of the novel into two long sequences, having a pattern or a technique that made Cooper famous in his novels: pursuit-capture-escape-pursuit. In the novel, the frontier is not only a place, but also a condition made up of opposite, conflicting forces. "In the pervading historical background of the novel is the conflict between civilization and so-called savagism: the wresting of a continent from nature and the Indians. More immediate is the clash between the French and the English for colonial control of the land." (Rountree 4) The historical confrontation of races: the hostile Indians, presented by Cooper as the bad Iroquois~stock and the Mohicans of Algonquin stock, presented as the good Delawares is "brought into fictional focus with the skirmishes and occasional understandings between individuals and groups of reds and whites, both of whom are in turn at odds with peoples of their own color." (Rountree 4)

From the beginning of the novel we are offered the complicated outlines of the historical and geographical setting and also, we can find several suggestions of the cultures that have converged during the time to create America. Cooper offers the reader a panoramic view of the battlefield and he describes in details geographical features. Even though the Seven Years' War refers to the confrontation between Britain and France, the location of this war lies on the frontier of the North America "the lengthened of the Champlain stretched from the frontiers of Canada, deep between the borders of the neighboring province of New York" (Cooper 12).

Geopolitical games have to do with fighting strong rivals, they maintain a certain global balance of power, they do not allow anyone to grow too big and threaten one's dominant position either regionally or globally. Critical geopolitics studies and explains actions through which the intellectuals of statecraft give geographical and spatial features to international politics, representing the 'world' marked by certain types of places tied to a certain identity. Geopolitics concerns "power, knowledge, space and identity. Geopolitics can be considered as a particular discourse on state craft and state power." (Dodds 75) It is interesting to notice how geopolitical agents make a lot of strategic choices, and how complicated are these by competing goals and changing circumstances.

> .....Cooper's setting is that of the American frontier with its physical background of wild and virgin nature, its human cross-purposes and conflicts. It is a place of primeval forests, mountains, caves, and waterfalls; a place of great beauty and of constant potential threat from its terrain and its native Indians; a place where a man, if he chooses, can be a Deist letting religion be "revealed" to him through nature and his own reason, sacred writings being unnecessary. But the time is that of the American pre-revolution (1757), when white men are exploring and ruthlessly pushing westward. Thus man, though in general an inextricable part of nature, becomes a blot on what nature would be without him on its landscape, for man feels he must possess--must own--nature physically whether he does so spiritually or not. Human nature exerting itself at this time and in this place generates Cooper's setting, the American frontier in New York State..... (Rountree 34)

Cooper presents the events from the white's standpoint and, for this reason, the most apparent characteristics of the native is silence. Thus, in the description of the Fort William

Henry massacre, it can be identified the white superiority and priority over the native in terms of the power of discourse. The savage and the cruelty of the native is extremely highlighting. The confrontation between the whites and the Indians is even more serious than the tension of the two opposite white groups. *The Last of the Mohicans* is a historical novel and it develops settings from two different categories of literature. One of these settings derives from history and it refers to what really happened and another setting which refers to what could have happened. The second setting is more sensational even though it is less formal than history.

By the time he wrote *The Last of the Mohicans*, Cooper referred to places he personally knew. In the historical background of the novel is the classic conflict between civilization and the clash between the English and the French for colonial control of the land. The central event of the book is Montcalm's successful attack on Fort William Henry in August, 1757. During that time, the fort was commanded by Lieutenant Colonel Munro who besieged it for several days before it surrendered, even though he offered generous surrender terms.

Cooper presents the hostile Indians as the bad Iroquois stock and the good Delawares as Mohicans of Algonquin stock. Led astray by the displaced Huron warrior Magua and accompanied by Major Duncan Heyward and the Psalmodist David Gamut, Alice and Cora, two young ladies, left the camp of General Webb to visit their father, whom they adored, General Munro, the commandant at Fort William Henry. They encountered on their way the white woodsman Hawkeye and his two Mohican companions, Uncas and Chingachgook. "Cooper's Indians play an integral role in various meditations on American possibility, specifically the human concerns that accompany European Americans' growing occupation of North America. These concerns include the sustainability of tribes' traditional livelihoods, the nature of colonial power, and the complexities of cultural and racial diversity. In this way, Cooper presents a human frontier in addition to a geographical one, a varied microcosm that reflects a uniquely American cross-cultural sensibility." (Smith 7)

In his novel, Cooper presents flashes of American history, especially historical events related to the Fort William massacre and to the Indian war, according to the author's romantic imagination. As already suggested, the narrative can be read taking into account the context in which the novel was written and published, in the geopolitical context of the Seven Years' War. However, people today will inevitably see the events and characters that refer to real people in the 18th century from perspectives offered by our present time and the theoretical support that we have acquired, in which literary studies and cultural studies, can benefit from relevant information and historical evidence coming from history, politics, geopolitics. The novel is a narrative, as the author mentioned in the preface, not a tale or a romance as readers would have expected.

The displacement of history is a way of rewriting the history, so that the people in the past are reshaped from the perspective of the culture of the writer. Even though the French and Indian War is a war often forgotten in American history, it was the fourth in a series of wars between two European countries: Great Britain and France which fought to determine which country would emerge as the world's dominant power. The confrontation between the British forces and the British Thirteen Colonies and New France took place far away from civilization, at the frontier of North America. The principal aims of the British government involved control of the North American continent, both in terms of geopolitical importance and of trade opportunities. In the novel, Cooper shows the event of the Fort William Henry massacre highlighting the savagery and cruelty of the native Americans. The opposing forces in the so-

called French and Indian War are mentioned from the beginning of the novel. "The French are not on our side, while the British are, and in between lie vast areas of tricky wilderness, as well as important pockets of mixed allegiance." (Vlad 109). Strategically for an American writing in the 19th century, at a time when the new country looked for good relations with Britain and also remembered the French contribution in the war of independence, both the French and the British soldiers are shown as noble and brave, while the Indians, as illustrated by Magua, are unreliable and treacherous. The good Indians, anyway, are vanishing.

An impressive story of relentless gothic terror and also violent action is written by Fenimore Cooper against this historical background. His novel was viewed as a great adventure story set against the backdrop of a pristine and also an unpredictable wilderness. Cooper relocates the atmosphere and characters to the forest of North America. Indians' role in defining America perhaps explains the popularity of Cooper's novel. *The Last of the Mohicans* offers, in several ways, a more complex presentation of the cross-cultural contact than more critics have ever recognised.

History and fiction are combined and help Fenimore Cooper to develop different settings. One of the setting derives from history and refers to what really happened and the other one generates another setting, more sensational, which takes us to a fictional story, and it refers to what could happened. *Mohicans* repeatedly shift between these settings' unique symbols and systems of validity to create a hybrid reality on the frontier of fact and fiction. (White 106)

The very different lives of people, on the frontier are transformed into the idea that the worlds they live in are in sharp collision. They have different traditions which are locked in their conflict over the possessions of the land, one primitive and the other civilised. In order to emphasize contrasts, Cooper has skilfully juxtaposed his characters symbolising, thus, the best and the worst aspects of the white man's contribution to the New World. (Klibbe 90) Unfortunately, this war had little political meaning for the present nation and much less was known about the colonial conflict that had preceded it.

> .....As a result, not only did Cooper give the massacre of Fort William Henry in1757 so enduring a literary expression in the culture at large his novel has become the historical episode; he also shaped the whole narrative around that episode, saturating the book with parallel events, themes, and images and subordinating even the family story of the Munro half-sisters and their attempt to be reunited with their father, commander at the fort, to his historical theme..... (Franklin 421)

American Indians were necessary for Europeans in those pioneer and frontier times to formulate a unique identity in a world that was removed from Europe, and the native Americans seen as Indians provided the necessary other against which the new owners of the land, the whites, defined themselves in relation to:

> .....The Indians' role in defining America and differentiating it from the "Old World" perhaps explains the extreme popularity of Cooper's *Leatherstocking* series among nineteenth-century readers who were eager to locate a unifying, recognizable history for their "new" country, which was enduring—violently—the growing pains of settlement and national expansion and was seeking to define its unique contribution to literature, art, and history in the midst of the shadow of Europe..... (Smith 8)

In his book, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination,* Huhndorf asserts that "these fundamental contradictions in American identity and history- the tension between the ideal of a free and democratic nation and the reality of racial hierarchies, the discrepancy between the myth of peaceful expansion and the history of bloody conquest- reemerge again and again in the cultural imagination." (Huhndorf 11).

The identity of the Indians was seen as inferior if compared to the identity of the whites. During all this process, the aim was to establish the authority of the whites, and, at the same time, to consolidate it within the framework of an emerging national identity. This new national identity centers on the whites and subordinates the culture of the natives to the authority of the whites. Considering that, in the opinion of white, "in light of the novel significance for national identity, the United States found itself in a confusing situation in the early 1800s," (White 32) Within this process, Cooper's work is to be seen as part of the prevailing American ideology. "Read together as companion works, *The Last of the Mohicans* and *The Prairie* trace the development of American identity formed through cultural appropriation rather than racial mixing." (Shields 139)

In addition to the Indians as fundamental alterity, the conflict involving the Americans, the British and the French is meant to create, in Cooper's work, a comprehensive cultural picture in which American national identity coordinates are shaped both locally and internationally, displaying a variety of characteristics, some of them distinctively gendered:

> .....*The Last of the Mohicans* situates its male characters along a gendered continuum of national identities that runs from brutish masculinity to overcivilized effeminacy. Cooper contrasts the savage violence of the Iroquois with the sophisticated hypocrisy of the French to imagine an American masculinity whose primary representatives in the novel are the Mohican Uncas and Duncan Heyward, a southerner who is "half a Scotsman." As Uncas, the most civilized of the novel's savages, teaches the refined and romantic Heyward the fortitude and prudence necessary to survive in the wilderness, Heyward progresses toward, but fails to realize fully..... (Shields 140)

Cooper traces the formation of an American identity by incorporating some characters of Scottish ancestry, for example Duncan Heyward, into *The Last of the Mohicans* and witnesses the transformation of Britain's North American colonies into the United States. "While both Scots and Native Americans in *The Last of the Mohicans* are exiled or alienated from their respective homelands, only Scots have the opportunity to assimilate into a formative European-American society. Moreover, the imperial migrations of Scots, according to Cooper, are a direct cause of the exile and eradication of Native Americans. In the same time, "Cooper had performed his own identity by speaking of the whole of American experience—the land, the critical events of the past, the distinctive human story of the New World." (Franklin 378)

The American land, the wilderness, the rivers played an important role in the character formation and the author's definition of what was considered for a very long time a unique American identity, in connection with the ideology of American exceptionalism. It is evident in the writings of Fenimore Cooper how American settlers valued the wilderness, the landscape for what it offered. James Fenimore Cooper painted imaginatively the wilderness in his narrative, being influenced by the wild landscape which he traversed in his childhood. He can be seen as

the first important imaginative writer who was interested in the American past and, of course, in its history. Thus, the myths and legends he wrote were to impact the American consciousness in the creation of a national identity, in which the frontiersman and the pioneer, the settler and the Indian, sometimes good, sometimes treacherous, would feature prominently up to the 20th century fictional and movie narratives.

BIBLIOGRAPHY

1. Arthur, Robert. *Prologue to the French and Indian War*. The Military Engineer , September-October 1957, Vol. 49, No. 331 (September - October 1957): 338-340.
2. Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. London: Penguins Books, 1994.
3. Dodds, Klaus. *Global Geopolitics. A Critical Introduction*. Harlow, England: Pearson Education Limited, 2005
4. Huhndorf, M., Shari.*Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*. Ithaca, New York: Cornell UP, 2001.
5. Klibbe, H., Lawrence. *James Fenimore Cooper, The Deerslayer*. New York: Hungry Minds, Inc. 909 Third Avenue, 1970.
6. Rountree, J. Thomas. *Cliffs Notes on Cooper's The Last of The Mohicans*. Lincoln, Nebraska, Cliffs Notes Inc, 1965.
7. Smith, Claire Lindsey. *Indians, Environment, and Identity on the Borders of American Literature.* New York: Palgrave Macmillan, 2008.
8. Spiller, E., Robert.*Pamphlets on American Writers - James Fenimore Cooper*. University of Minessota, Minneapolis, 1965.
9. Vlad, Eduard and Florian Andrei Vlad. *Literary Selves and Grand Narratives in the First American Century*. Iași: Institutul European, 2016.
10. White, Craig. *Student Companion to James Fenimore Cooper*. Westport, Connecticut • London: Greenwood Press, 2006.

ETHNO-FOLKLORIC CONSTITUENTS IN THE PROSE OF VLAD IOVIŢĂ

Mariana Cocieru
Scientific Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education and Research of the Republic of Moldova

Abstract: In the present approach, we will follow the process of modern re-contextualization of the ethno-folkloric constituents in the artistic creation of the prose writer Vlad Ioviță, preoccupied with the capitalization of the lyrical element and the mytho-folkloric poetry, of the picturesque and of „genius loci". He is the writer who, like other Bessarabian intellectuals, consciously appealed to popular traditions and customs, invoking a common landscape of ballads, folk tales, and legends, reflecting on the ethnographic existence of the peasant, rationalizing the complex system of beliefs and superstitions of a Romanian people, by revealing a predilection for the fabulous and ineffable magical practices and by exploiting discursive ways of intangible cultural heritage. In the absence of a broader narrative expression, of overall literary construction, of the novel structure, Vlad Ioviță insisted in his works on a personalized conception of mental geography, predetermined by the existence in traditional culture of a „landscape space without space". According to the prose writer, the space, although „varied, beautiful, adorned and very intimate" in all the Romanian folklore creations from Bessarabia, creates the impression of a landscape with a „casa mare" (big house) horizon, where writers had to „dig" endlessly to identify the appropriate narrative formula, proving various ways of re-contextualizing the popular creation in the texture of literary works.

Keywords: ethno-folkloric constituents, prose, folklore, transfiguration, short story, remodeling, landscape.

Asemenea prozelor lui Dumitru Matcovschi și Ion Druță, cea a lui Vlad Ioviță se caracterizează printr-un vădit suflu lirico-baladesc, acesta datorându-se valorificării constituentelor etnofolclorice, miza constituind „elementul liric și mitopoezia folclorică"[1]. În studiul *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* criticul M. Cimpoi subliniază această orientare spre „culoarea locală (*genius loci*), care le dă basarabenilor [scriitorilor – *n. n.*], în cel mai înalt grad, certitudinea că există ca neam și că se pot impune lumii ca atare. Sfătoșenia de tip crengian, ca modalitate fundamentală de pitoresc românesc, n-a dispărut în contextul prozei basarabene, continuând să fie viabilă până în ceasul de față"[2]. *Pitorescul* și *culoarea locală* apar conturate și la Vlad Ioviță – „cultivatorul de formule narative moderne", acestea determinând modul de gândire „a intelectualului basarabean, care ține ferm la tradiție, la obiceiurile populare"[3], dar care fructifică și formele narative moderne.

Intervievat în 1976 de Serafim Saca referitor la romanul contemporan, prozatorul pune în evidență calitatea exprimării laconice cultivată din textele folclorice: „Capodoperele noastre populare, bunăoară, sunt un exemplu în acest sens. Și pe bună dreptate. Durerea, oricât ar fi de

[1] Țurcanu Andrei. *Arheul Marginii și alte figuri*. Iași: Tipo Moldova, 2013, p. 94.
[2] Cimpoi Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chişinău: Arc, 1997, p. 362.
[3] Ibidem.

mare, gândul, oricât ar fi de înaripat și profund, și chiar situația epică, oricât de epică ar fi ea, nu are nevoie de tone de cuvinte și spații nelimitate pentru a se întrupa artistic”[4]. Invocând lipsa unei expresii mai largi narative, a unei construcții literare de ansamblu, a unei structuri românești, Vlad Ioviță insistă asupra unei concepții personalizate de tip *geografie mentală*, predeterminată de existența în cultura tradițională a unui „spațiu peisagistic fără spațiu”. Potrivit prozatorului, spațiul, deși „variat, frumos, împodobit și foarte intim” în ansamblul creațiilor folclorice românești din Basarabia, creează impresia unui *peisaj cu orizont de „casă mare”,* unde scriitorii au fost nevoiți să „sape” la nesfârșit pentru a-și identifica formula narativă potrivită. „Și fiindcă ne-am născut și trăim într-un peisaj cu orizont de *casă mare*, ca să-i zic așa, imaginația noastră artistică sapă în sus și în jos, în jos și în sus”[5], probând diverse modalități de recontextualizare a creației populare în țesătura operelor literare.

Scriitorul evită să se conformeze ideologizărilor deznaționalizante, creând un personaj crescut în mediu rural care acționează în concordanță cu tradiția pământului strămoșesc. Țăranii lui Ioviță se „înfruptă” din tezaurul folcloric, în proză fiind întrețesute segmente de cântec liric, baladă, bocet, blestem, poveste, ghicitoare, joc pentru copii etc. Cercetătoarea Viorica Stamati-Zaharia, investigând opera prozatorului, observă că nuvelele lui V. Ioviță rezistă în fața sistemului și ideologiei timpului, dezvăluindu-se „ca o adevărată rezervă de frumusețe literară, ca un cântec de jale, de o sofisticată simplitate, dedicată satului basarabean, al cărui organicitate tradițională a fost supusă degradării și desfigurării de un regim funciar antirural și antițărănesc”[6].

Motivele și simbolurile etnofolclorice, fiind transfigurate în țesătura nuvelelor, au devenit, din perspectivă valorică, literare. Vom lua drept reper următoarele elemente folclorice redimensionate modern: casa părintească (*Râsul și plânsul vinului, Magdalena, Un hectar de umbră pentru Sahara*); vegetalul [prăsadul din fața casei bătrânului Căprian – cei șapte feciori ai personajului principal, când pleacă la război, își iau rămas bun, dorindu-i tatălui „zilele și sănătatea pomului” (*Râsul și plânsul vinului*); plopul – identificat cu omul Dumitru (*Ce înalți sunt plopii*); cireșul, zarzărul, dudul, nucul, vișinul – ca promotori ai vitalității (*Magdalena, De ale toamnei*); floarea-soarelui (*Năzdrăvanii*); floarea morții (*Magdalena*); grâul și iarba (*Fântânarul*) etc.]; apa, fluviul, fântâna (*Fântânarul, Un hectar de umbră pentru Sahara, Magdalena*); șarpele, balaurul (*Fântânarul, Un hectar de umbră pentru Sahara*); furnica, albina, fluturele – ca simbol al morții, al finalului tragic (*Magdalena*) etc.[7].

Peisajul evocat de Ioviță e asemănător celor din baladele și poveștile populare. În nuvele întâlnim fântâni la răscruci de drumuri, care trebuie îngrijite; păduri situate între sate, râuri cu ape imense, care se revarsă inundând localități, înghițind biserici, case și insule (*Un hectar de umbră pentru Sahara*); drumuri inițiatice cu personaje în căutare de soluții existențiale; arbori roditori, animale specifice narațiunilor folclorice: lilieci, șerpi, șopârle, broaște, balauri (*Fântânarul, Un hectar de umbră pentru Sahara*); personaje biblice, dar și fantastice: Dumnezeu, Sfântul Petru, Toma Necredinciosul, îngeri, draci etc. (*Se caută un paznic*).

De convenționalul prozei populare ține și lupta omului cu stihiile naturii: *focul, apa, seceta* (care au întruchipări fantastice în folclor), precum și cu forțele răului social. Personajele din *Un hectar de umbră pentru Sahara* luptă cu revărsările Nistrului, țăranii din *Râsul și plânsul*

[4] Saca Serafim. *Aici şi acum: 33 confesiuni sau profesiuni de credinţă*. Chișinău: Lumina, 1976, p. 42-43.
[5] Ibidem, p. 43.
[6] Stamati-Zaharia Viorica. *Eseu despre proza lui Vlad Ioviță*. Timișoara: Augusta, Artpress, 2007, p. 18.
[7] Ioviță Vlad. *Dincolo de ploaie: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 328 p.; Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele.* Chișinău: Literatura artistică, 1985. 427 p.

vinului, Magdalena, Un hectar de umbră pentru Sahara – cu stihiile războiului şi consecinţele acestuia, cu seceta şi foamea etc. În nuvela *Se caută un paznic*, la baza căreia se află un bogat material folcloric din poveştile fantastice, personajele înfruntă seceta şi inundaţiile. Critica literară din Basarabia a consemnat de nenumărate ori existenţa unui mesaj subtextual subversiv în nuvelă, făcând analogie cu situaţia socială din ţară, unde raiul şi iadul din nuvelă întruchipează regimul şi ideologia comunistă. Deşi, aparent, se observă o redimensionare a schemei stereotipe narative, lupta dintre bine şi rău este păstrată în structura narativă modernă. Pe de altă parte, din punctul de vedere al morfologiei basmului, în nuvelă este invocat şi traseul de iniţiere a personajului principal impus să aleagă viaţa veşnică şi fără de păcat. Exegeta Ana Maria Plămădeală, pe bună dreptate, descoperă referinţa intertextuală la unul dintre miturile de fond ale spiritualităţii româneşti *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*: „Lui Ivan Turbincă, ca şi lui Făt-Frumos, i se deschide calea de a beneficia de veşnica tinereţe şi nemurire, dacă el va răspunde ispitei de a trăi în paradis, însă, la fel ca şi Făt-Frumos, mistuit de nostalgia vetrelor părăsite, el anihilează paradigma existenţei paradisiace pentru a-şi urma predestinarea umană”[8]. E elogierea veşnicei condiţii umane de revenire la baştină, la origini, la vatra strămoşească. Victoria asupra Morţii îi inspiră personajului principal „invincibila credinţă în circuitul ireversibil al vieţii”[9], iar revenirea la spaţiul terestru obişnuit – restabilirea ordinii firești a lucrurilor.

Interferenţa folclorului cu literatura o găsim şi în reflectările etnografice ale traiului ţăranului: lucrul în câmp (*De ale toamnei, Năzdrăvanii*), în jurul casei (*Un hectar de umbră pentru Sahara, Râsul şi plânsul vinului*), săpatul fântânilor (*Fântânarul*), descrierea casei părinteşti, a porţii (*Magdalena*), pescuitul, vităritul (*Un hectar de umbră pentru Sahara*) etc.

Spre deosebire de eroii din operele lui Druţă şi Matcovschi, cei ai lui Ioviţă par să cânte mai puţin, deşi întâlnim rapsozi şi aici: în nuvela *Fântânarul* un omulean zice în cârciumă un cântec de leagăn: „Liu, liu, liu, nani, nani,/ Liu, liu, liu, puiu mamii. [...]/ A, a, a, pui de şoim,/ Eu te legăn, tu n-ai somn”[10]; care trece treptat într-un cântec de război: „Creşte iarbă şi cu grâu,/ Şi nu-i iarbă şi cu grâu,/ Numai sânge pân-la brâu. [...]/ În sângele soldatului/ Bate pieptul calului./ Bate vântul papura/ Şi porneşte tabăra, – [...]/ Tabăra de soldăţei/ Mult îs nalţi şi subţirei/ Şi la piept cu năsturei/ Să treacă glonţii prin ei”[11]. În continuare „se revarsă din zare în zare” cântecul plugarului „care nu mai avea să are niciodată”: „Haina mea, minune mare,/ Pleacă singură să are/ Ară haina fără mine/ Printre boi abia se ţine,/ [...] O bate vântul între boi/ Şi-o întoarce înapoi/ Vine haina înspre mine/ Să’ mbrace oase străine./ [...] Mi-aş răsuci o ţigară,/ Caut haina-n buzunare,/ Dau de pământ şi grăunţe/ Cu frunze-ncolţite, mărunte./ [...] De m-ai vedea, bătrână mamă,/ Îmi creşte grâul în haină”[12].

Ca o eventuală explicaţie a utilizării în ţesătura narativă a nuvelei a acestor versuri plăsmuite în manieră folclorică, prozatorul aduce în lumină următorul detaliu: vântul „începu să fluture haina cadavrului întins pe ţarină”, iar „din bocanii mortului răsăriseră fire de iarbă”. Firele de iarbă în mentalitatea folclorică, dar şi în cazul de faţă, reprezintă veşnicia. Comparând acest moment cu un altul din finalul nuvelei *Toiagul păstoriei* de Ion Druţă, unde deasupra mormântului păstorului din vârful dealului, de asemenea, răsărise iarbă, observăm o analogie şi

[8] Cimpoi Mihai ş. a. *Vlad Ioviţă dincolo de timp. Studii*. Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 121.
[9] Ibidem, p. 123.
[10] Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele*. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 42-43.
[11] Ibidem.
[12] Ibidem, p. 53.

continuitate a ideii de nemurire în formulă arhetipală: „Păstorul parcă s-ar topi în natură, devenind o parte a ei (pâlc de iarbă verde), el se contopește cu natura ce sugerează Dăinuirea, Amintirea vie”[13].

Iarba (ca element al regnului vegetal) și omul (al sistemului antropologic) creează o comuniune între vitalitatea vegetală și cea umană. Raportată fiind la ciclul funebru, această viziune osmotică dezvăluie o idee fundamentală: „transformarea esenței energetice, păstrătoare a vitalului, indiferent de manifestarea concretă, aduce de fapt o echilibrare în registrul cosmic”[14]. Așadar, trecerea vitalității umanului în cea a vegetalului menține, de fapt, stabilitatea în univers. Într-un text de bocet din folclorul românesc dezvăluim aceeași semnificație transfigurată de prozator: „Dragii noștri ochișori/ Cum or crește pomișori,/ Dragile noastre mănuți,/ Cum erau de hărnicuți/ Și cum s-or face ierbuți” *(Arhiva de folclor, Institutul de Etnografie și Folclor (București), text de fonogramă 1187)*[15].

În anii postbelici poate fi observată manifestarea unui impuls esențial spre transfigurarea estetică a atmosferei de baladă în literatura din Basarabia. Nuvelele *Râsul și plânsul vinului, Păiengeniș, Raiul lui Vistian Pogor, Un hectar de umbră pentru Sahara* sunt veritabile subiecte baladești. Așteptarea feciorilor mobilizați la război de către bătrânul Căprian *(Râsul și plânsul vinului)* ține de sistemul tematic folcloric. Atmosfera de baladă și basm e conturată și de rugăciunile către cele patru zări ale lumii: *Apus, Răsărit, Miază-Noapte* și *Miază-Zi*, ca să-i întoarcă feciorii. Credința populară românească dezvăluie astfel de personaje alegorice mitologice capabile să soluționeze neliniștile omului simplu. Cele patru stări ale timpului mitic prin care trece Soarele în fiecare zi marchează momente de maximă sacralitate, „fiind ipostaza temporală a rupturii, a dezechilibrului din continuumul noapte-zi”[16], din care considerente și recurge personajul nuvelei la ajutorul acestora. Ca urmare a ineficacității rugăciunilor, bătrânul Căprian blestemă zările lumii și se închide în casă ca într-un mormânt. Imprecațiile, ca reflecții ale durerii și nenorocirii din sufletul personajului principal, sporesc atmosfera dramatică a războiului evocat în nuvelă.

În *Năzdrăvanii* blestemul obține o altă finalitate. Istina, arsă de gelozie, blestemă mâna soțului său să se usuce. Sub influența ochiului rău al soției și al blestemului, Zaharia pierde funcționalitatea mâinii. Când acesta, în cele din urmă, o părăsește, Istina iarăși îl blestemă: „Du-te, dar să ți se întoarcă doar numele”[17]. Și, într-adevăr, li s-au întors doar numele, Zaharia și Paulina (noua iubită) rămânând să trăiască în stepă.

În nuvela *Păiengeniș,* care ar putea fi intitulată și *Balada celor doi deținuți,* tragicul se anunță inițial prin imaginea ghimpilor negri și ruginiți – asemănați cu o puzderie de păianjeni. În cultura europeană semnificațiile nefaste ale păianjenului derivă din perceperea că această insectă creează concurență operei divine. În mitologia românească țesătorul demiurgic este Dumnezeu, iar păianjenul este atribuit divinităților demonice, malefice: „Paingănul e rău, pe dânsul să-l omori, că Dumnezeu, când a urzit lumea și a făcut pe Sf. Soare, pe Domnul Hristos, ca să aibă oamenii lumină, paingănul s-a apucat și a urzit pânza pe sus, prin copaci, doar n-ar vedea oamenii, ar fi întuneric și n-ar fi lume. Atunci Dumnezeu a făcut vântul – până atunci încă nu

[13] Ciobanu Maria, Negriu Dorina. *Dicționar de motive și simboluri literare*. Chișinău: S.n., 2005, p. 74.
[14] Comanici Germina. *Ramura verde în spiritualitatea populară*. București: Editura Etnologică, 2004, p. 104.
[15] Ibidem.
[16] Olteanu Antoaneta. *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară*. București: Paideia, 1998, p. 10.
[17] Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 119.

fusese vânt – ca să rupă pânza lui, s-o curăţe”[18]. Conotaţia nefastă o sesizăm şi în pânza-capcană a acestei arahnide în care se prind insectele. „De aici, pesemne, derivă asocierile păianjenului şi pânzei sale cu destinul implacabil şi cu vrăjitoria”[19].

O atmosferă de baladă depistăm şi în nuvela *Fântânarul,* unde subiectul dezvăluie persecutarea oamenilor nevinovaţi, care încercau să fugă din lagărele morţii ale regimului dictatorial sovietic. Impresionant şi foarte sugestiv e finalul. După ce reuşeşte să scape cu viaţă, fiind doar rănit, Aristide, fântânarul, revine la esenţă, la activitatea lui sacră de a săpa fântâni şi a dărui celor însetaţi licoarea vie. E materializarea aspiraţiei Meşterului spre absolut, spre Creaţie. Prin jertfirea celorlalţi fântânari (ucişi de esesovişti) în numele creaţiei are loc transfigurarea mitului Creatorului, care presupune: „dăruire, legăturile reale şi transcendente ale omului cu pământul şi cu cosmosul, statornicia neamului nostru, înălţarea prin coborâre (motiv rar întâlnit), rostul omului în viaţă”[20] etc.

În nuvela cinematografică *Dimitrie Vodă Cantemir* vedem transstilizarea formulei folclorice a legendei. Figura voievodului e învăluită într-o aură fabuloasă de erou naţional pregătit de a scoate Ţara Moldovei de sub jugul Porţii Otomane. Eşecul suferit, în urma luptei cu turcii, nu-i ştirbeşte cu nimic măreţia personalităţii, ba chiar i-o sporeşte, transformându-l într-un martir al neamului.

Haiducia, ca temă a numeroaselor creaţii folclorice româneşti, apare reflectată în *Raiul lui Vistian Pogor*. Sfârşitul tragic al haiducului Vistian e anunţat de păsările prevestitoare ale morţii. Bufniţa (cucuveaua), ca simbol al morţii, şi mierla, ca simbol al vieţii, sunt proiecţii alegorice în nuvelă, semnificând vânătorii-poteraşi şi haiducul. Răpunerea mierlei de către bufniţă, prevesteşte sfârşitul tragic al personajului principal. Rămâne să trăiască doar amintirea eroului legendar, precum şi puiul de mierlă căzut din cuib.

Despotismul soţului, ca temă folclorică, este valorificat în nuvela *Pază cu primejdie.* Personajul principal, după numeroasele izbucniri de gelozie şi încercări de a priva libertatea soţiei, o omoară fără să-şi dea seama. În cele din urmă, pierde capacitatea de a judeca raţional şi înnebuneşte.

Prozatorul V. Ioviţă, fiind atras de fantasticul şi misticul creaţiilor folclorice, transpune în ţesătura nuvelelor sale şi visele profetice. Personajul Chiril Mifodievici, din nuvela *Sirena,* visează o sirenă. Iniţial nu poate înţelege care este semnificaţia acesteia şi purcede la tălmăcirea visului, parcurgându-i toate detaliile. Abia în final descoperă că visul i-a prezis moartea fiicei, pe care nici n-a cunoscut-o, iar sirena era întruchiparea fiicei înecate. Există o credinţă în cultura populară că sufletele celor care mor năprasnic – înecaţi, asfixiaţi, electrocutaţi, arşi – se transformă în strigoi, vârcolaci, sirene etc., adică în duhuri ale tărâmului „de dincolo” şi nu se potolesc până când trupul lor nu este predat pământului cu toate rânduielile ce se cuvin celor decedaţi. Visele, din punct de vedere folcloristic, reprezintă elemente ale moştenirii culturale ale umanităţii, fiind transmise din generaţie în generaţie sau prin intermediul unor lucrări care le au drept subiect. Interpretarea viselor se face în funcţie de cultura spirituală a fiecărui popor, de experienţa în acest domeniu, din care considerente şi orizontul simbolistic diferă.

În nuvela *Se caută un paznic* este valorificat motivul biblic *Căderea adamică***.** Personajul Ivan şi îngeriţa se înfruptă din mărul interzis, în acest fel săvârşind păcatul. Motivul e

[18] Niculiţă-Voronca Elena. *Datinile şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iaşi: Polirom, 1998, p. 332.
[19] Evseev Ivan. *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*. Timişoara: Amarcord, 1994, p. 133.
[20] Cimpoi Mihai ş. a. *Vlad Ioviţă dincolo de timp. Studii.* Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 58.

redimensionat parabolic, prozatorul satirizează momentul prin impunerea celorlalte personaje: sfinți, îngeri să păcătuiască, să mănânce din mărul cunoașterii binelui și răului. Introducerea personajului intertextual biblic Sfântul Toma, numit în popor și Toma Necredinciosul, într-o postură de personaj care nu crede nici chiar dacă vede sau pipăie, sporește și mai mult registrul satiric al nuvelei: „Eroii dialoghează despre Ivan, despre Michiduță, despre «îngerița» însărcinată. Toma Necredinciosul e menit să facă poanta acestor dialoguri”[21]. Demitizarea intenționată a mitului „pretinsei existențe paradisiace a omului în sânul proclamatei «armonii multilaterale»”[22] este confirmată de episodul coborârii lui Ivan din rai împreună cu îngerița și Michiduță. În sistemul de credințe și superstiții ale poporului român, căderea îngerilor constituie „o epifanie a sacrului”[23]. Pe de altă parte, autorul anonim crede că fiecare om are doi îngeri: unul bun și altul rău (drac). De unde, presupunem că cele două personaje: îngerița și Michiduță, sunt proiecții ale umanului, în fiecare om coexistând echilibrat diametrala fastă și diametrala malefică. Prin urmare, drumul de inițiere a personajului principal se încheie cu restabilirea condiției umane prin recuperarea sinelui.

Vlad Ioviță e prozatorul care nu abstractizează viața de la țară. În operele scriitorului observăm și evocări ale unor ritualuri de familie. Bunăoară, în nuvela *Fântânarul,* pe lângă descrierea cu detalii etnografice a înmormântării, apelează și la poezia respectivă. Cunoscuta practică a bocitoarelor în cadrul procesiunii mortuare este completată de versurile de bocet: „Bucură-te, țintirime,/ Mândră floare merge-n tine./ Dar nu merge să-nflorească,/ Ci merge să putrezească./ [...] Pământule, lut viclean,/ La astă casă dușman,/ Că nu te știi de cuvânt,/ Să primești numai un rând,/ Că primești prea bucuros/ Tot ce-i mândru și frumos”[24]. Având o viziune cinematografică, autorul intervine cu diverse comentarii pe parcursul jelirii defunctului, reușind să închege scenariul acestui ritual prin respectarea veridicității elementelor de detaliu.

O situație similară descoperim și în nuvela *Magdalena*. Personajul Nani e măcinat de vorbele surorii sale Maga, care observă pe fața acestuia umbra Morții: „– Ai o umbră pe față. [...] Umbra asta nu se spală. – Cântă ea. – Că nu se vede. [...] Asta-i urma Morții, băiete. Gătește-te, ți-o venit și ție ceasul”[25]. Apoi ca să-l convingă de veridicitatea celor afirmate adaugă: „Moartea ta e frumoasă, [...]. Și tânără. E ca o zână”[26]. Cuvintele surorii îl îndreaptă spre Nistru, acolo o va întâlni pe Magdalena, „zâna” cea tânără și frumoasă. Ca să sporească și mai mult insolitul frământărilor, dar și atmosfera unui deznodământ tragic, prozatorul recurge la simbolul fluturelui negru (valorificat și de Ion Druță în *Povara bunătății noastre,* în episodul *Fluturi negri* care descrie sfârșitul lui Onache Cărăbuș[27]). În credința populară fluturele de noapte (striga) e întruchiparea strigoiului, vampirului, moroiului. E mesagerul morții, al lumii „de dincolo”. Pe de altă parte, o legendă cosmogonică dezvăluie în imaginea fluturelui prima înfățișare a lui Dumnezeu: „Dintru-ntâi și-ntâi era numai apă și întuneric. Pe apă plutea o grămăjoară de spumă, iar în spuma ceea era un vierme și un fluture. Fluturele a lepădat aripile și s-a făcut om, Dumnezeu, așa de frumos. Da’ din vierme s-a făcut o altă dihanie, el, negru, cu coadă și coarne: Necuratul”[28]. Investit cu puteri ale stihiilor imateriale, fluturele capătă valori mitologice,

[21] Hropotinschii Andrei. *Evoluția prozei contemporane*. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 115.
[22] Cimpoi Mihai ș. a. *Vlad Ioviță dincolo de timp. Studii.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 124.
[23] Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 81.
[24] Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 50-51.
[25] Ibidem, p. 348.
[26] Ibidem.
[27] Druță Ion. *Scrieri. În patru volume*. Vol. II. *Roman, nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1989 (1990), p. 368.
[28] Coman Mihai. *Bestiarul mitologic românesc.* București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 158.

demiurgice chiar. În nuvelă îi şopteşte lui Nani că nu va putea să înece umbra Morţii (a Magdalenei), deoarece e grea, e ca de plumb, şi chiar dacă ar izbuti să o ridice, tot nu se va duce la fund, nu se va topi, soluţia ar fi să se împace cu ideea finalului inevitabil şi să aştepte. Convins, Nani începe pregătirile de înmormântare: invită lumea, se spală, îşi îmbracă un costum negru, o pălărie neagră şi un baston de asemenea de culoare neagră, comandă sicriu şi îşi caută bocitoare. Deprimat, urmărit de umbra fratelui său Iacob, căruia îi furase identitatea, Nani se sinucide. Reuşita scriitorului constă nu doar în detaliile etnografice plasate în ţesătura prozei, cât în recontextualizarea acelor motive şi simboluri etnofolclorice care potenţeze starea tensionantă şi mesajul profund tragic.

Evaluată de către critica literară drept una dintre cele mai bune nuvele ale prozatorului Vlad Ioviţă[29], *Un hectar de umbră pentru Sahara* dezvăluie intenţia autorului de a transfigura estetic fabulosul şi inefabilul practicilor magice. Unul din elementele esenţiale îl constituie baba Fevronia, descântătoarea şi vraciul satului care are puteri premonitorii şi abilităţi de a trata influenţele nefaste ale magiei negre. *Orizontul* epic este completat şi de o serie de credinţe şi superstiţii pe care autorul le transfigurează cu iscusinţă şi care vor servi drept explicaţii pentru evenimentele ulterioare. Bunăoară, Simion nu reuşeşte să-şi salveze vaca de muşcătura unui şarpe, deoarece în timp ce alerga spre baba Fevronia cu o crenguţă de nuc (simbol al demonicului şi funestului, dar şi al fecundităţii) a privit în urmă şi a vorbit cu Tănase. „Cel cu animalul vătămat trebuia să rupă o crenguţă de nuc şi să alerge încolo. Dar pe drum, Doamne fereşte, să se uite înapoi ori să intre în vorbă cu cineva. Ajuns la babă, [...] îi înmâna crenguţa şi-i spunea unde zace dobitocul. Baba lua crenguţa şi intra în casă. Nu zăbavă ieşea cu oleacă de fiertură, pe care i-o dădea celui venit s-o bea. Acela bea fiertura şi se întorcea la fuga înapoi. Spre mare lui uimire şi bucurie găsea animalul fără umflătură, fără urmă de rană”[30]. Nerespectarea interdicţiilor, a lucrurilor „tabu”, a generat refuzul contracarării acţiunii malefice a muşcăturii de şarpe de către baba Fevronia, decizie ce a rezultat cu moartea animalului. În practica magică a descântătoarelor există o serie de interdicţii, de obiecte, plante, animale, păsări, minerale şi substanţe magice (mătură, cuţit, alun, busuioc, pelin, brad, ceapă, usturoi, apă curată, apă neîncepută, apă de ploaie, fier, argint, aur, aramă, cuţit, cal, pisică, liliac etc.), precum şi invocaţii specifice (descântecul „de şarpe”) care ajută la anihilarea urmărilor nefaste. Teama că a pierdut vaca îl îmbolnăveşte pe Simion, apoi frica în faţa mâniei tatălui întors de la război îl motivează să părăsească casa părintească. La maturitate Simion revine la baba Fevronia ca să-l trateze de boala incurabilă de picioare. Doftoroaia îi mărturiseşte că suferinţa i se trage dintr-o frică mare, taina căreia o poate şti doar cel bolnav. Reevaluând detaliile temporale ale biografiei sale, Simion intuieşte că unul din motivele bolii sale s-ar trage dintr-o privire (farmec, deochi) a şerpoaicei de pe insula unde îşi păştea vaca: „Băiatul se răsuci încet pe călcâie în direcţia de unde venise raza privirii... şi o văzu. Sprijinită în coadă, şerpoaica stătea pe un dâmb de nisip, la vreo zece paşi de el, peste o băltoacă, şi-l privea fix, cu ochi mari, dilataţi de vrajă. Corpul ei îmbrăcat în solzi de aur emana în jur un nimb de lumină. Capul mic îi era sculptat în aer parcă. Limba ieşită din gură puncta văzduhul cu semne. Ce spunea? Băiatul încremenise şi el, vrăjit, paralizat. Pierduse graiul. Nu putea face un pas, o mişcare. Sângele îngheţase în el, tot. Şi voinţa. Şarpele nu era un şarpe obişnuit. Era mai mult decât o reptilă. Şi nu era şarpe, ci şerpoaică. Da, fiindcă citi în ochii ei ceva asemănător cu ruga, cu patima, cu focul mistuitor. La oameni acest foc

[29] Cimpoi Mihai ş. a. *Vlad Ioviţă dincolo de timp. Studii*. Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 22.
[30] Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele*. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 385.

dragoste se numește”[31]. Situată la hotar, insula obține statutul unui habitat nefast: „ținut sălbatic, populat de fiare, strigoi și balauri”[32] (chiar și personajului Simion lumea îi zicea „strigoiul de pe insulă”). Prin urmare și popularea acesteia cu șerpi nu este întâmplătoare. În tradiția folclorică românească șarpele este „o prezență temută și malefică; o dată pentru relele pe care mușcătura le aduce oamenilor; a doua oară pentru amenințarea de natură mitologică, pe care șarpele o reprezintă pentru umanitate și chiar, pentru binele și echilibrul lumii în general”[33]. În mitologie șarpele pământean are predispoziția de a se transforma în balaur cu puteri fabuloase. În plus, șarpele este instituit și ca veghetor, paznic al pragului de transcendere din lumea „albă” în cea „neagră”. În epica arhaică străveche șarpele este cel care suge viața voinicului, blestemat de mamă. În mitologie există și încrederea în harul metamorfozei la ingerarea mâncării preparate din această reptilă. Șarpele este asociat de multe ori cu laptele: „el fură laptele de la vaci, încolăcindu-se pe picioarele lor și sugându-l direct din uger; se hrănește, alături de copiii casei, cu laptele din blidul lor; șarpele fiert în lapte dă omniscienţă; mușcătura de șarpe se vindecă prin lapte etc.”[34]. Anume acest element l-a fascinat pe Ioviță. Pentru a îmblânzi viețuitoarele insulei (șerpii), la îndemnul mamei, Simion: „trebuia să le toarne laptele într-un hârb, ca ei, șerpii, să nu-i facă un rău lui, dar mai ales ei, vacii, să nu cumva să se dea la ugerul ei, s-o muște și s-o strice. Asta o învățase pe mamă-sa baba Fevronia din satul de peste Nistru. «Șarpele e ca omul, îi spuse ea, dacă îi dai, te cunoaște, te ține minte. [...] Hârbul cu lapte să-l pună chiar la intrarea în colibă, [...] ca șerpii să știe cine îi miluiește, cine are grijă de ei»”[35].

Spre finalul nuvelei Ioviță remodelează discursiv o altă credință populară cu valoare premonitorie, cea care anunță moartea lui Simion: „Când veneau apele mari, umflându-se înfricoșătoare, gata să iasă din maluri, să se reverse în grădini, să înece grădinile și satele, și tot ce li se nimerește în cale, Nistrul mugea din adâncuri ca un taur bolnav. «Rage Nistrul, zicea lumea atunci. Cere moarte de om. O să se înece careva»[36].

Intenția scriitorului a fost de a motiva într-un fel destinul implacabil al personajului principal sortit să se înece în apele Nistrului, pe insula care l-a chemat mereu din peregrinări, aceasta reprezentând pentru critica literară universul îndepărtat al copilăriei[37].

Motivul șarpelui-balaur îl găsim reflectat și în nuvela *Fântânarul*. Confruntat cu multitudinea de semnificații pe care o are șarpele în *Un hectar de umbră pentru Sahara,* aici imaginea acestuia pe colacul fântânii e de suprafață, reprezentând doar un pretext de la care pornește persecutarea personajului Aristide, nevoit să-l omoare cu arma pe care o fură de la jandarm.

Analizând *orizontul folcloric* valorificat de prozator, constatăm că Vlad Ioviță a excelat diverse forme de recontextualizare a constituentelor etnofolclorice în țesătura narativă a nuvelelor, asimilând, preluând și a transfigurând estetic o gamă variată de elemente ale tezaurului etnofolcloric românesc, susținând în acest fel dezvoltarea modernizantă a procesului literar și contribuind la afirmarea identității noastre spirituale. Este scriitorul care, asemeni altor intelectuali basarabeni, a apelat conștient la tradițiile și obiceiurile populare, resuscitând formulele eposului popular, invocând un peisaj comun baladelor, poveștilor și legendelor

[31] Ibidem, p. 389.
[32] Ibidem, p. 382.
[33] Coman Mihai. *Bestiarul mitologic românesc*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 208.
[34] Ibidem, p. 210.
[35] Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 381-382.
[36] Ibidem, p. 417.
[37] Cimpoi Mihai ș. a. *Vlad Ioviță dincolo de timp. Studii.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 9.

populare, reflectând asupra existenței etnografice a țăranului, raționalizând complexul sistem de credințe și superstiții ale poporului român, prin dezvăluirea unei predilecții pentru fabulosul și inefabilul practicilor magice și prin exploatarea unor modalități discursive proprii patrimoniului cultural intangibil.

BIBLIOGRAPHY

ȚURCANU, Andrei. Arheul Marginii și alte figuri. Iași: Tipo Moldova, 2013. 222 p.
CIMPOI, Mihai. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Chişinău: Arc, 1997. 432 p.
STAMATI-ZAHARIA, Viorica. Eseu despre proza lui Vlad Ioviță. Timișoara: Augusta, Artpress, 2007. 150 p.
SACA, Serafim. Aici şi acum: 33 confesiuni sau profesiuni de credinţă. Chişinău: Lumina, 1976. 284 p.
IOVIȚĂ, Vlad. Dincolo de ploaie: nuvele. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 328 p.
IOVIȚĂ, Vlad. Friguri: nuvele. Chișinău: Literatura artistică, 1985. 427 p.
CIMPOI, Mihai ș. a. Vlad Ioviță dincolo de timp. Studii. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005. 152 p.
CIOBANU, Maria; NEGRIU. Dorina. Dicționar de motive și simboluri literare. Chișinău: S.n., 2005. 170 p.
COMANICI, Germina. Ramura verde în spiritualitatea populară. București: Editura Etnologică, 2004. 250 p.
OLTEANU, Antoaneta. Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară. București: Paideia, 1998. 382 p.
NICULIȚĂ-VORONCA, Elena. Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică. Vol. I. Iași: Polirom, 1998. 504 p.
EVSEEV, Ivan. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Amarcord, 1994. 223 p.
HROPOTINSCHII, Andrei. Evoluția prozei contemporane. Chișinău: Literatura artistică, 1978. 304 p.
COMAN, Mihai. Bestiarul mitologic românesc. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996. 262 p.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socioculturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și literatura cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.- Hasdeu” al MEC.

ION CREANGĂ. THE WORD-STORY

Iuliana Miu
PhD, University of Bucharest

Abstract:This study aims to highlight new meanings and directions of interpretation, innovative or revitalized themes, and motifs of Ion Creangă's work, today, 185 years after his birth. For example, there are detected topics such as otium *and* negotium*, power, nostalgia, fatherhood, and play. We approach both an overall perspective, able to prefigure incentives, techniques, and finalities of the story, but also a thorough perspective, focused on the word, going as far as identifying the verbal modulators, capable to change an entire meaning. Although we consider the whole prosaic activity of the writer, more attention is paid to the texts "Moș Nichifor Coțcariul" and "Povestea lui Stan Pățitul". The first of the two parts of the research is dominated by the importance of the diegetic act and, starting from the end of the short story "Moș Nichifor Coțcariul", the idea, also present in Mircea Nedelciu work, that "the story saves the human species". Furthermore, we discuss the speed of celerity of the characters and their tendency to proliferate, the effectiveness of the word, about the Evil – as a representation of stupidity, and Good – as the equivalent of intelligence. Starting from the powerful remarks of B. Fundoianu, in the article "From Ștefan's Nică to Mallarmé", the other section of the analysis considers the proteism of the language, the acoustic juggling, and the "poetry" contained in Creangă's prose.*

Keywords: Ion Creangă, story, language, play, power

Povestea... continuă

Ne amintim începutul *Poveştii porcului*: o babă şi un moşneag, „albi ca iarna şi posomorâţi ca vremea cea rea"[1] din pricină că nu aveau urmaşi, şezând „singurei ca cucul, cu urechile țiiuindu-le de urât ce li era"[2], se hotărăsc să considere drept propriu copil orice le-ar ieși în cale, „dar a fi om, da' şerpe, da', în sfârşit, orice altă jivină a fi"[3]. Sau *Povestea lui Stan Pățitul*, unde, înainte ca dezideratul proliferării să ia formă concretă, înainte de providențiala întâlnire cu dracul Chirică, Stan/Ipate apărea ca un „flăcău stătut"[4] care, „în nopţile cele mari (...) nu mai ştia ce să facă şi încotro să apuce"[5] de urât. Indisolubil legat de singurătate, urâtul, cu sensul de plictiseală sau de teamă, contravine naturii sociale cu care Creangă își animează personajele.

Așezată sub semnul *negotium*-ului, al răspândirii, al multiplicării[6] și devenirii, lumea lui Creangă se opune *otium*-ului, reveriei și singurătății. Nefăcându-i față, cel mai oblomovian

[1] Ion Creangă, „Povestea porcului", în *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită de Grigore Brâncuș, prefață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018, p. 42.
[2] *Idem.*
[3] *Ibidem*, p. 43.
[4] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul", în *op. cit., ed. cit.*, p. 59.
[5] *Ibidem*, p. 60.
[6] Ipate se îmbogățește „însutit și înmiit", „Povestea lui Stan Pățitul", în *op. cit., ed. cit.*, p. 67.

personaj din literatura română, tragicul erou din *Povestea unui om leneș* alege să moară. Solitudinea, ataraxia, statornicia sunt situații critice excepționale date spre rezolvare. Definit prin interacțiunile cu celălalt, uneori prin contrast, alteori prin identificare, personajul lui Creangă e învestit, înainte de toate, cu un rol social menit să fie „performat”[7] în fața comunității, care să-i confirme sau să-i infirme aptitudinile, să decreteze cinstea sau rușinea: „Ce mânca văd eu bine că ai, despre asta nu e vorbă, fătul meu zise craiul posomorât, dar spuneți-mi, rușinea unde o puneți?”[8]

Ineluctabil joncționat de tema paternității, primul grup la care se raportează este familia, resort, cardiotonic și justificare existențiale. Și Stan/Ipate, și cei doi bătrâni din primele două texte menționate, țin să lase, fie și numai prin cuvinte, urme ale trecerii prin viață.

În *Moș Nichifor Coțcariul*, „cimilitură” de la un cap la altul, grație echivocului conținut, moș Nichifor se plânge, mai mult sau mai puțin jucat, de lipsa de moștenitori. „Om ca toți oamenii”[9], dar șugubăț și histrionic, eroul reușește să-și ducă numele mai departe prin rostirea poveștii: „După un an, sau după mai mulți, moș Nichifor s-au răsuflat, la un păhăr de vin, către un prieten al său, despre întâmplarea din codrul Grumăzeștilor și frica ce a tras giupâneasa Malca… Prietenul lui moș Nichifor s-a răsuflat și el către alți prieteni ai săi, și de-atunci oamenii, cum sunt oamenii, ca să-i puie sânge rău la inimă... au început a porecli pe moș Nichifor și a-i zice: «Nichifor Coțcariul, Nichifor Coțcariul». Și poate acum a fi oale și ulcioare, și tot Nichifor Coțcariul i-a rămas bietului om numele și până în ziulica de astăzi.”[10]

Fabulație, reprezentare de evenimente reale sau imaginare, povestea, eminamente umană, garantează salvarea speciei – fără să fie nevoie de prea mult senzaționalism sau ero(t)ism.

În nuvela mai sus pomenită există chiar o ușoară, dar afabilă ironie la adresa insolitului și a gonflării, mai ales în pensularea nimbului din jurul „legendarului” personaj: „Spunea tata că i-au spus lui bătrânii, care auziseră din gura lui moș Nichifor”[11]. La Creangă veridicul e girat nu de un martor ocular, ci de unul auditiv. Dar, odată auzite sau citite, poveștile devin altele, pe rând ale emițătorului și ale receptorului.

Prin tot eșafodajul lui tehnic, Creangă ajută la consolidarea și construirea unor coordonate naratoriale rezistente și astăzi. Deși aparent lejer, textul e de o mare finețe în profunzime și mulți dintre scriitorii de mai târziu îi sunt tributari.

Interesat de mecanismele de producere a textului, în „Decalogul”, text inclus în volumul *Amendament la instinctul proprietății*, Mircea Nedelciu formulează zece principii[12],

---

[7] Termen stabilit de Erving Goffman: „«o performare» («performance») presupune toată activitatea unui anumit participant, dată fiind o ocazie anume, și care servește în influențarea, în orice fel, a oricăruia dintre ceilalți participanți”, în Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefață de Lazăr Vlăsceanu, Editura comunicare.ro, București, 2003, p. 43.

[8] Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 86.

[9] Ion Creangă, „Moș Nichifor Coțcariul”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 247.

[10] *Ibidem*, p. 265.

[11] *Ibidem*, p. 249.

[12] „Lucrurile se întâmplă așa cum le înțelegeți, restul e alcătuit din figurile de stil ale povestitorului”; „Dacă două povești apar undeva împreună, una din ele pune stăpânire pe cealaltă”; „Când o poveste este proprietare și alta obiect posedat, *nu* e obligatoriu ca sensurile lor să fie asemănătoare”; „Dacă ceea ce ați văzut sau ați auzit poate fi transformat în poveste, nimeni nu vă poate interzice să o faceți”; „Peisajul unei țări străine poate fi descris, al patriei se povestește”; „Povestitorul, ascultătorul și eroul unei povești sunt coproprietari”, „Corpul ne aparține altfel decât un obiect; trebuie povestit”; „Povestea este o mică întreprindere. Desigur că există și monopoluri, concerne, trusturi, dar ea reușește să le reziste”; „Între om, un obiect, un peisaj, o lume și povestea fiecăruia dintre acestea există o relație asemănătoare cu cea de proprietate”, „Numai că instrumentele prin care limba exprimă relațiile de proprietate

amendamente la „așa-zisul instinct al proprietății ce se manifestă în timp ce ascultăm, spunem sau trăim”[13] povești, iar în „O căutare în zăpadă”, textul care închide, concluziv, volumul, experiența directă, biograficul și bibliograficul, citarea și autocitarea „se îngână și își răspund” pentru a da noi sensuri autenticității. Tot autenticitatea sau mai degrabă lipsa ei, în sensul imposibilității relatării în formă intactă, explică și Valeriu Cristea[14], este invocată în motivarea subtitlului cărții *Zmeura de câmpie* „roman împotriva memoriei”, construcție sinonimă și cu uitarea sau cu descătușarea de nostalgie. Termenii specificați mai sus, ca (auto)biografie și autenticitate, ne racordează, aproape automat și involuntar, la *Amintiri din copilărie*, despre care putem să spunem, pornind de la dihotomia memorie/uitare, că reprezintă un soi de „roman” al eliberării de nostalgie, ca timp și ca spațiu[15]: „Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, când ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită în sat de la noi, şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale!”/ —Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sunt om din doi oameni; şi satul Humuleştii, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate; şi locurile care încunjură satul nostru”[16]; (...) „Eu am altă treabă de făcut; vreu să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atâta-i tot”[17].

Comasând mai multe motive și *pattern*-uri din prozele sale, *Amintirile...* vorbesc și despre depeizare sau despre raportarea la sine ca la un *alter*. Spre deosebire de personajul din *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, al lui Kogălniceanu, unde maturizarea se produce prin studii, la personajul lui Creangă ea are loc odată cu plecarea de acasă pentru studii.

Străbătută de o galerie pestriță de personaje, opera este un elogiu adus umanității, în măsura în care chiar și dracii, monștrii („dihanii <u>de oameni</u>”[18] – s.n.) sau animalele, dedate la joc, disimulatoare și locuite de slăbiciuni (hămesiți de foame, speriați și rușinați) și de pasiuni (Ipate îndrăgostit), știu sau învață să asculte și să (se) povestească. Ascultatul și raportarea figurează în fișa de post a dracilor patronați de Scaraoschi și abaterea de la program schimbă o întreagă ordine de fapte: „ce-a zis omul acela când a pus mămăliga acolo, pe teșitură, ai tu la știință? (...) „Așa? în loc să-ți dai osteneala ca să afli până și gândul oamenilor, tu nu știi nici măcar ceea ce vorbesc ei? Mai pot eu să am nădejde în voi?”[19]

Maestru al calamburului, expert în arta seducției prin cuvânt, rapsod, trubadur, definit de cântecul deopotrivă jovial și nostalgic, „Când cu baba m-am luat,/ Opt ibovnice-au oftat:/ Trei neveste cu bărbat/ Și cinci fete dintr-un sat ș.a.”[20], moș Nichifor devine exponent al paternității

---

sunt imprecise și oscilante și nu știm de ce. (Se pare că există o singură limbă care face excepție de la această regulă, dar ea nu poate fi vorbită de un om viu)”, Mircea Nedelciu, „Decalogul”, în *Amendament la instinctul proprietății* (1983), *Opere II. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi. Povestea poveștilor gen. ’80*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești. 2015, p. 165.

[13] *Ibidem*, p. 165.

[14] Valeriu Cristea, „Triumful talentului”, în *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 272-277.

[15] Adriana Babeți, „Arta întoarcerii acasă”, în *Dilema veche*, nr. 908, 2-8 septembrie 2021, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/arta-intoarcerii-acasa

[16] Ion Creangă, „Amintiri din copilărie III”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 203.

[17] *Ibidem*, p. 206.

[18] Cum este descris Gerilă în „Povestea lui Harap-Alb”, *op. cit., ed. cit.*, p. 114.

[19] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 63.

[20] Ion Creangă, „Moș Nichifor Coțcariul”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 249.

prin transmiterea poveștii… bărbaților din jurul său („Tot tata mai spunea că ar fi auzit de la bunicul bunicului”[21]). Ei sunt singurii eligibili să-l valideze ca reprezentant, numai prin intermediul lor poate căpăta faima. Pe urmele lui Creangă, în *Povestea poveștilor gen. ’80*, un titlu ce prefigurează imaginea unei literare „l’origine du monde”, a unei superlative povești, o poveste a tuturor poveștilor, poveste despre povești, Nedelciu atrage atenția că fantezia rămâne una dintre libertățile imposibil de răpit, chiar și în cele mai sterile epoci. Scrisă în 1988 și publicată în 1998, proza este și o reacție la asexualitatea generală impusă de comunism[22]. Continuând observația de gen lansată, ni se pare simptomatic că aici, în textul lui Nedelciu (pentru care femeile sunt cele mai mari producătoare de fabulos[23]), în afara unui secretar de partid, am zice că și el feminizat prin experiența prin care trece, toate personajele sunt femei.

Rezultat al mediului din care provine, moș Nichifor găsește în călătorie un mijloc de stârnire a apetenței pentru aventura mentală, un bun prilej de socializare, de „încărcare” și de „descărcare” a poveștilor, de etalare a aptitudinilor dramaturgice, de intrare în rol[24]: „Se vede lucru că și moș Nichifor era făcut pe drumuri, căci cum ieșea afară la drum parcă era altul; nu mai sta din poticnit biciul, de șuguit cu toți drumeții pe câți îi întâlnea și de povestit despre toate locurile pe unde trecea”[25].

Revenind însă la „procreația” diegetică, ea reclamă, așa cum e și firesc, dualitatea, verbalul și non-verbalul, cooperarea, existența unui soi de coautoriat, a unui joc. Invocând afirmația lui G. Călinescu, „Creangă povestește copilăria copilului universal”[26], și extinzând-o până-ntr-acolo unde se poate discuta, în majoritatea textelor, despre conservarea naturii ludice, credem că jocul e unul dintre modelele fundamentale în configurarea imaginarului ficțional al lui Creangă. Împletire a miraculosului cu realul, jocul, ca și actul lecturii, după Eco, impune acel „hai să pretindem că”: „Regula fundamentală pentru a aborda un text narativ este ca cititorul să accepte, tacit, un pact ficțional cu autorul, pactul pe care Coleridge îl numea «suspendarea incredulității »”[27].

La Creangă e vorba, întotdeauna, chiar și în corozivele sale, de un *roleplay* (poate cel mai elocvent exemplu în acest caz e *Povestea lui Ionică cel prost*). Membri ai aceleiași comunități, vorbind o limbă comună, cu un cifru de ambii cunoscut, cele două personaje din *Moș Nichifor Coțcariul*, moș Nichifor și Malca (identificată ca făcând parte din aceeași stirpe, ca fiind „una de-a noastre”[28]), participă, în egală măsură, la configurarea echivocului. Lipită de harabagiu, curioasă să știe când mai vine lupul, Malca, e decretată „de tot poznașă”[29].

---

[21] *Idem.*

[22] Referitor la sterilitatea epocii, la libertatea și asexualitatea din comunism, pornind de la textul lui Nedelciu, și în Iuliana Miu, *Mircea Nedelciu. Biografie și somatografie*, Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Litere, coordonator Ion Bogdan Lefter, București, 2019, p. 193.

[23] Mai ales în proza scurtă „Cădere liberă în câmpul cu maci” a lui Mircea Nedelciu, în *Opere I, Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, pp. 1.45-152 (idee nuanțată în Iuliana Miu, *op. cit.*).

[24] Întocmai ca eroul lui Mircea Nedelciu, O.P., din *8006 de la Obor la Dâlga*, Mircea Nedelciu, *Opere I, ed. cit*., pp. 76-92.

[25]Ion Creangă, „Moș Nichifor Coțcariul”, în *op. cit., ed. cit*., p. 249, p. 251.

[26] G. Călinescu, *Ion Creangă, Viața și opera*, prefață de Eugen Simion, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p. 284.

[27] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1977, p. 99.

[28] Ion Creangă, „Moș Nichifor Coțcariul”, în *op. cit., ed. cit*., p. 261.

[29] *Ibidem*, p. 256.

Reafirmarea umanului într-o lume a prefacerilor continue, specifice secolului al XIX-lea, își face loc prin aceste întreruperi de ritm, prin ieșiri din timp, adică prin joc, ca topire a naturii în social, a realității în artă și invers, căci, scrie Johan Huizinga, „cultura nu începe *ca* joc și nici *din* joc, ci *în* joc”[30].

Jocul semnifică și lupta, întrecerea, concursul și „a câștiga” înseamnă, zice tot Huizinga, „«a părea superior» la sfârșitul jocului”[31]. Adesea prezenți în aceeași frază, dracul și Dumnezeu, singurii care dau dovadă de *fairplay*[32], au drepturi și reguli egale („După aceea zvârleam pietrele, pe rând, în ştioalna unde mă scăldam: una pentru Dumnezeu şi una pentru dracul, făcând parte dreaptă la amundoi”[33]).

Rostul aducerii lor împreună e echilibrarea lumii. Încercare de înțelegere, de explicare și de reparare a realului, jocul include, alături de voioșie, de cele mai multe ori într-o formă mimată, și cruzimea. Înfățișată cu voluptate, ca o răzbunare festivă, în *Capra cu trei iezi* sau în *Soacra cu trei nurori*, cruzimea derivă dintr-o zonă a infantilității, unde nu concretețea realității imediate primează, ci proiecția generată de cuvânt. Despre sinistra scenă din *Soacra cu trei nurori*, în care baba este așezată într-un așternut curat, „ca să-și mai aducă aminte de când era mireasă”, Valeriu Cristea exprima: „O grasă jovialitate se revarsă asupra acestui episod, pe care autorul îl relatează plin de vervă și față de care manifestă o cruzime inocentă, acea insensibilitate proprie copiilor și naturilor elementare. În atitudinea scriitorului ne regăsim propria noastră atitudine infantilă”[34]. Ficțiune, infantilism, dar și infanterie, ca să preluăm un titlu al lui Costache Olăreanu (*Ficțiune și infanterie*), în sensul că în actul scrieturi există o tehnică și-o inerentă competiție a autorului cu sine însuși în surmontarea unor constrângeri autoimpuse, cum se întâmplă în *Moș Nichifor Coțcariul*, dar și în alte texte, unde este exploatat și decelat polimorfismul limbajului. Povestitorul lui Creangă intră în dialog cu cititorul său, pe care îl seduce și-l amăgește („Ce-or fi isprăvit ceilalți draci nu știm, dar acestui de la pădure nu i-a mers bine în acea zi”[35]), căruia nu se sfiește să-i deconspire șiretlicurile pe măsura reprezentării, jurându-se să nu-i spună decât adevărul, dar adevărul ficțional: „Mă rog, nebunii de-a lui, câte-n lună și în stele, de-ți venea să fugi de ele. Sau să râzi ca un nebun, credeți-mă ce vă spun!”[36], „să nu greșesc înaintea lui Dumnezeu”[37]. Senzația unui povestitor jucându-se de-a povestitorul ne însoțește tot timpul, aflat și în poveste și-n afara ei, prezent și-n același timp absent: „un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu”[38], „Dar ia să vedem, ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb?”[39] sau „Ș-apoi, chitiți că numai în arc se închia tot meșteșugul și puterea omului aceluia? Ți-ai găsit!”[40], „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea? Lumea asta e pe dos,

[30] Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere de H. R. Radian, cuvânt-înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 2002, pp. 133-134.
[31] *Ibidem*, p. 101.
[32] Remarcă făcută și de Valeriu Cristea, referitor la dracul din „Dănilă Prepeleac”, în Valeriu Cristea, *Despre Creangă*, Editura Eminescu, București, 1994, p. 75.
[33] Ion Creangă, „Amintiri din copilărie II”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 201.
[34] Valeriu Cristea, „Cruzimea la Creangă”, în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 207.
[35] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 63.
[36] Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 119.
[37] *Ibidem*, p. 111.
[38] *Ibidem*, p. 136.
[39] *Ibidem*, p. 112.
[40] *Ibidem*, p. 117.

toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară”[41], „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog să m-ascultați”[42].

Ne-am referit la Costache Olăreanu; poate că nu e de prisos să semnalăm în legătură cu Creangă încă un membru al Școlii de la Târgoviște: Radu Petrescu, care, preocupat de ritmica muzicală a compoziției, reținuse și notase în Jurnalul său o frază dintr-o scrisoare din noiembrie 1876, adresată lui Maiorescu: „Eu atâta știu numai, că am scris lung, pentru că n-am avut timp să scriu scurt”[43]. Pentru postmoderniștii români, revendicați din Școala de la Târgoviște, adecvarea lungimii textului și a frazei la realitatea înfățișată devine o temă în sine. Comentând modul în care este receptată și primită de public proza scurtă, Al. Th. Ionescu remarca că, spre deosebire de roman, un text mai scurt necesită o atenție mai mare din partea cititorului: „tendința prozei scurte spre izolarea unei secvențe de viață, spre utilizarea unor tehnici mai apropiate de sugestie decât de explicație o face mai greu de receptat. Aici fiecare notă falsă este imediat simțită. O frază te poate trimite înapoi la alta, să-i cauți conexiunea, să-i înțelegi rostul. În roman notele false se pot pierde cu vederea în învălmășeala (adesea) programatică”[44]. Nu știm dacă în aceiași termeni își gândea Creangă textul, evidentă este însă propensiunea pentru minuțios și pentru formule scurte, plurisemantice.

„Mai bine cruță-ți capul, că poate ți-a mai trebui”[45] , îl povățuiește Chirică pe Ipate. Pentru că la Creangă adevăratul Rău, Răul fundamental, înseamnă prostie, superputerea eroilor lui (uneori, destul de chirciți, de piperniciți) este inteligența și mai ales abilitatea cu care folosesc cuvântul. Entități raționale, superioare, prin aceasta, divinității (în confruntarea cu dracii și cu Dumnezeu ies învingători), eroii lui Creangă, notează Zoe Dumitrescu-Bușulenga, sunt „civilizatori”[46] și civilizând, aproape faustian, ei își fac singuri „norocul”, „bucuria lor nu e proastă”[47]. Formați prin experiență, ca să fie pricepuți, ei trebuie să o „pățească”. Proba de foc constă însă în luarea în serios a sfaturilor și avertismentelor venite din partea celor deja rodați: Sfânta Duminică, Chirică, tatăl împărat etc., ca o constantă reverență adusă înaintașilor.

Dar regula principală a jocului e păstrarea cuvântului, neîncălcarea promisiunii. Altfel, povestea se termină. Uneori tragic. Știm ce au pățit iezii cei mari care au bagatelizat făgăduiala prin neatenție: „Să n-ai nicio grijă, mămucă, apucară cu gura înainte cei mai mari. Noi suntem odată băieți, și ce-am vorbit odată vorbit rămâne”[48].

Puterea cuvântului

Tindem să-i dăm dreptate lui B. Fundoianu, care scria, în 1922, aprobându-l pe Ibrăileanu, că „Ion Creangă e făcut să existe numai pentru adulți sau deloc”, că prezența lui în manualele școlare ajută „numai răspândirii numelui”, dar dăunează operei. Studiat chiar din

[41] *Ibidem*, p. 119.
[42] *Idem.*
[43] Ion Creangă, „Corespondență”, Către Titu Maiorescu, în *op. cit., ed. cit.*, p. 433.
[44] Al. Th. Ionescu, *Despre proza scurtă în două paradoxuri*, apărut în *Tribuna*, 27 decembrie, 1984, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă, Generația ’80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, pp. 217-218.
[45]Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 77.
[46] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, Editura Pentru Literatură, București, 1963, p. 42.
[47] Ca în „Capra cu trei iezi”, unde „bucuria caprei nu era proastă”, în Ion Creangă, „Capra cu trei iezi”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 17.
[48] Ion Creangă, „Capra cu trei iezi”, în *op. cit., ed. cit.*, p. 14.

școala primară, Creangă apare și astăzi deopotrivă îndepărtat și apropiat, facil și, în același timp, complicat. Senzația de indiferență sau de sastiseală, semnalată și de Fondane, n-ar trebui totuși să existe. Pentru că Ion Creangă este, fără îndoială, un artist al cuvântului pentru care e nevoie de o oarecare experiență de lectură: ,, „Artist – Creangă trebuie citit după multă pregătire și lectură, pentru toată răcoarea, pe care numai atunci o vei afla în cuvintele lui proaspete, ca în niște harbuji care trebuiesc sparți cu grijă, ca să nu-ți scape prin spărturi zeama cea bună”.[49]

Concert polifonic structurat de intertexte de factură orală, cântecele, cimilituri, jocuțe, ca expresie a memoriei culturale, dar și de fraze cantabile, ritmate („Ipate, ca cel cu grija în spate”[50]; ,,din zi în zi și din joi până mai de-apoi, această poznașă trebușoară și gingașă”[51]), textul capătă o dinamică aparte, a alegrului, a bucuriei, a vervei spunerii. Există la Creangă o plăcere gratuită a colecționării de diamanticale verbale vizibilă în lungi înlănțuiri de cuvinte: „negustor de băcan, iuri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, peatră vânătă, peatra sulimanului sau peatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri”[52] – adevărată „poezie” și sărbătoare a inteligenței, mai ales când sonul îmbracă un miez mustind de sens. Maestru al jongleriilor acustice, Creangă pune la încercare perspicacitatea cititorului în a găsi în construcții asemănătoare sensuri diferite, ce concentrează ironia unei întregi situații: Stan – citit alert devine Satan, „bogdaproste”, rimează cu „bun staroste mi-am găsit”, chircitul Chirică „o chitește” și tot el își „ia tălpășița” ca să caute ceva pentru „talpa iadului”, Popa Duhu, cu duh diavolesc, își dă duhul. Preocupat de mecanica limbii, ca și Eminescu, Creangă surprinde dinamica ei printr-un conutinuu drum dus-întors între sensul prim și sensul figurat, între înțelesul primar, brut și metamorfozele sale, între cel minimal și independent al cuvântului și al expresiei care îl conține (Chirică și Stan/Ipate mănâncă și „(o) pun de mămăligă”), surprinse uneori, în combinații oximoronice pline de umor („Mă rog, foc de ger era”[53]). Autorul pare că scoate, ca un magician, interminabile eșarfe de cuvinte, mereu surpinzătoare, acumulative, nesfârșite serii sinonimice muzicale, imaginative, poietice, nu doar poetice: „Pote că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă”[54].

Celeritatea despre care vorbeam vine, desigur, și din dialogul personajelor și al acțiunilor lor garnisite cu interjecții și adverbe ce ilustrează fidelitatea redării, imediatețea ineditului, impresia de „prezent epic”[55] provocată cititorului („Ă... ra!”, „tiva”, „băiete!”), din comparații sugestive (dracii se împrăștie ca fulgerul, „ies iute ca scânteia”) sau din trecerile de la un registru stilistic la altul, de la un mod de expunere la altul, din intersectările proverbiale ale discursului, din eterogenia partiturii, care traduce, în fond, viul, viața.

Având la bază un motiv întâlnit și în *Kir Iaulea* de Caragiale, al femeii mai periculoase ca dracul, *Povestea lui Stan Pățitul* e o odisee a vorbei, a facerilor și prefacerilor ei, a combinațiilor și înlocuirilor, o forfotă de ecorșări de cuvinte, de perpetue generări. Să urmărim, de exemplu,

[49] B. Fundoianu, „De la Nică a lui Ștefan la Mallarmé”, în *Sburătorul literar*, 11 febr. 1992, pp. 529-531, în Ion Creangă, *op. cit*., *ed. cit*., pp. 929-932.
[50] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul”, în *op. cit*., *ed. cit*., p. 70.
[51] *Ibidem*, p. 60.
[52] Ion Creangă, „Moș Nichifor Coțcariul”, în *op. cit*., *ed. cit*., p. 251.
[53] Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb”, în *op. cit*., *ed. cit*., p.115.
[54] *Ibidem*, p. 117.
[55] Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971, p. 93.

travaliul verbului „a sta", rădăcină în mai multe vocabule: Stan, care e un flăcău stătut, statornicit într-un sat nou, „nu mai sta locului, cum nu stă apa pe pietre"[56].

Construit pe principiul dualității și al plurivalenței, al morții pentru devenire: „Tot Stan mă cheamă, dar, de o boală ce-am avut, când eram mic, mi-au schimbat numele din Stan în Ipate, și de-atunci am rămas cu două nume"[57], textul relevă o complexă lume lingvistică, unde fie și numai modulatorii verbali („sunt **și** eu un băiet sărman"[58]) pot schimba perspectiva, funcționând chiar ca incantații – arată Vasile Lovinescu[59], cu referire la acel „tot", o zonă de „endosmoză", din sintagma „**Tot** Chirică mă cheamă". Frecventa reiterare a substantivului „vorbă" („vorba ceea", „nu-i vorbă", „Și apoi este o vorbă", „când da câte-o vorbă dintr-însul vorba era vorbă, la locul ei, și nu-l putea răpune te miri cine"[60]", „Ian auzi-l, mai degrabă i-ai pute strâmba fălcile decât vorba"[61]) translează tocmai aceste șerpuirtoare tranziții de sens, atât de rapide și alunecoase, că aproape se pierd în lectură.

Aidoma posesorului de formule magice, care înșală moartea, Ivan Turbincă, Stan/Ipate vede în cuvânt o armă cu două tăișuri, care poate să vindece sau să ucidă, să blagoslovească sau să profere. Și el, și Chirică conștientizează importanța rostirii (a lui „bogdaproste", de pildă), a numirii, sacre și definitorii, dar și a tăcerii: „ești nu știu cum", îi zice Ipate lui Chirică, evitând caracterizarea. Știind că deseori conflictul e iscat de cuvânt, Ipate stabilește pentru Chirică o condiție: să nu fie rău de gură.

Principiul dublui emerge dinspre cuvânt spre poveste: Chirică este la fel cu Ipate: orfan, străin, harnic și iscusit la replici. Relectura unui „cititor model de gradul al doilea", cum scrie Umberto Eco, interesat de felul în care arată pădurea, nu numai de modul în care se iese din ea, e bine-venită aici, unde trebuie urmărite cu mare acuratețe felul în care se topesc identitățile sau cum jonglează ele (când e Stan, când e Ipate, când e slugă, când e stăpân, când e Dumnezeu, când e dracul), ironia din subsidiar venită la pachet odată cu acestea: „parcă Dumnezeu te-a adus". (...) Dracul știe ce avem să facem!"[62].

Altfel, împotriva edulcorărilor de orice fel, cu o viziune faustiană, Creangă stabilește că „Mare-i Dumnezeu și meșteru-i dracul"[63], că fără această conlucrare evoluția nu este posibilă. Fiind vorba, ca și în cazul nuvelei *Moș Nichifor Coțcariul*, de echivoc, e reclamată și aici complicitatea cititorului, capabil să-l descifreze și să înțeleagă disimularea ambelor personaje.

Spectacolul ambiguității ia amploare când povestitorul își interpretează personajele, marcând, prin tonalitate, interogații, exclamații și diminutive (văcușoară), o anumită direcție de lectură. Terenul este însă pregătit de la bun început prin mici fraze-semnale: „Și apoi este o vorbă! că până la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20-25 îl însoară alții; de la 25-30 îl însoară o babă, iară de la 30 de ani înainte numai dracu-i vine de hac. (…).Tocmai așa s-a întâmplat și cu flăcăul acesta că, până la vremea asta, nici el de la sine, nici prietenii, nici babele – câtu-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare – tot nu l-au putut face să se însoare. (…);

[56] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul", în *op. cit., ed. cit.*, p. 59.
[57] *Ibidem*, p. 65.
[58] *Ibidem*, pp. 64-65.
[59] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, ediția a doua, îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian, Editura Rosmarin, București, 1996, pp. 162-164.
[60]Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul", în *op. cit., ed. cit.*, p. 61.
[61] *Ibidem*, p. 73
[62] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul", în *op. cit., ed. cit.*, p. 69.
[63]Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb", în *op. cit., ed. cit.*, p. 99.

„Și așa, de la o vreme, și prietenii și babele, lehămetindu-se, l-au dat în burduhul dracului și l-au lăsat pe sama lui, să facă de-acum înainte ce-a ști cu dânsul, că ei s-au luat toată nădejdea”[64].

Construită în inima cuvântului, lumea lui Creangă e o eternă lume-poveste, bifurcată, rizomatică, dialogală, mereu ofertantă, care, o demonstrează figuri de seamă ale literaturii române, garantează salvarea speciei. La 185 de ani de la nașterea scriitorului, încă mai apar semnificații și direcții noi de interpretare, teme și motive proaspete sau revitalizate: *otium* vs. *negotium*, puterea, jocul, nostalgia, paternitatea ș.a.

BIBLIOGRAPHY

Babeți, Adriana, „Arta întoarcerii acasă”, în *Dilema veche*, nr. 908, 2-8 septembrie 2021, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/arta-intoarcerii-acasa.

Bușulenga-Dumitrescu, Zoe, *Ion Creangă*, Editura Pentru Literatură, București, 1963.

Călinescu, G., *Ion Creangă, Viața și opera*, prefață de Eugen Simion, Editura Pentru Literatură, București, 1966.

Creangă, Ion, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită de Grigore Brâncuș, prefață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018.

Cristea, Valeriu, *Despre Creangă*, Editura Eminescu, București, 1994.

Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, art. „Cruzimea la Creangă”, în Editura Cartea Românească, București, 1970.

Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1977.

Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefață de Lazăr Vlăsceanu, Editura comunicare.ro, București, 2003.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere de H. R. Radian, cuvânt-înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, București, 2002.

Ionescu, Al., Th., *Despre proza scurtă în două paradoxuri*, apărut în *Tribuna*, 27 decembrie, 1984, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă, Generația ’80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

Lovinescu, Vasile, *Creangă și Creanga de aur*, ediția a doua, îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian, Editura Rosmarin, București, 1996.

Miu, Iuliana, *Mircea Nedelciu. Biografie și somatografie*, Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Litere, coordonator Ion Bogdan Lefter, București, 2019.

Nedelciu, Mircea, *Opere I, Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Nedelciu, Mircea, *Opere II. Amendament la instinctul proprietății, Și ieri va fi o zi. Povestea poveștilor gen. ’80*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015.

Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971.

[64] Ion Creangă, „Povestea lui Stan Pățitul”, în *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 61.

PANAIT CERNA UNDER MAIORESCIAN TUTELAGE - ADVANTAGES AND DISADVANTAGES

Student doctorand, Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc)
Universitatea „Dunarea de Jos" din Galați

In the Cernian correspondence are found the poet's thoughts related to the collaboration with other literary publications of the time, other than "Literary Conversations", a magazine under the leadership of Titu Maiorescu. The scholarship abroad offered generously by the literary critic was considered not to be free. It has been described as the motive for the signs of avoidance of the poet Panait Cerna to collaborate with other literary publications since the beginning of 1907. However, the poet tries to break away from Majorcan tutelage by publishing under a pseudonym in magazines such as "Critical Conversations". In doing so, Panait Cerna appreciated that his moral duty was somehow paid to Maiorescu, who offered him the chance to expand his horizon of knowledge and to complete his poetic training.

Keywords: Panait Cerna, correspondence, Titu Maiorescu, literary creation, publication

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, din punct de vedere istoric, corespunde perioadei de trecere a capitalismului în etapa imperialismului. Se observă accentuarea mizeriei și a exploatării maselor muncitoare, influența revoluției burghezo-moșierești din Rusia asupra dezvoltării mișcării muncitorești și asupra maselor țărănești, contrazicerile de clasă care se adâncesc. În acest context, ideile de luptă ale clasei muncitoare atrage, mai ales, pe acei intelectuali, care ducând o viață grea, cu o nesiguranță chinuitoare a zilei de mâine, se găsesc tot mai mult alături de popor. Astfel, ei sunt influențați în tematica lor creatoarea și în atitudinea față de viață.

Pentru această perioadă se constată că, în literatură apare o creștere a interesului pentru ceea ce era legat de social, pentru problematica prezentului. Autorii vremii își exprimă punctul de vedere printr-o combatitivitate evindentă a scrisului. Lupta puternică între scriitorii legați de popor și scriitorii burgheziei și moșierimii se comasează în jurul problemei țărănești și a problemei legate de rolul artistului în societate. Se disting scriitorii proveniți din rândurile intelectualității rurale care se simt ademeniți de arta cu conținut democratic, ei fiind ecoul glasului poporului pentru o viață mai bună.

Aceste idei devin expresie a preocupării crescânde pentru realitățile românești a artiștilor intelectuali. Aceștia se concentrează în jurul revistelor care îi cheamă „să producă o literatură pe gustul poporului, care să exprime felul de a vedea și de a simți, firea lui"[1]. Nu

[1] Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX", Editura pentru literatură, București , 1964, pag. 9.

trebuie să pierdem din vedere faptul că multe dintre publicații erau purtătoare a unui program literar ce corespundeau anumitor curente literare. Pentru perioada aminitită, aceste curente erau „curente ostile realismului, menite să abată lumea progresistă din drumul ei, oferindu-i în schimb diversiunea naționalistă. Aceste curente propagau izolarea artistului de popor, scepticismul și individualismul”[2].

La început de secol XX critica vremii îl remarcă și elogiază pe tânărul poet Panait Cerna. La acea vreme multe dintre marile personalități își dispută întâietatea și influența asupra devenirii personalității scriitorului dobrogean prin ideologiile curentelor literare promovate prin prisma revistelor literare pe care le conduceau. Chiar dacă Panait Cerna venea încă de pe băncile școli cu o formare artistică și estetică construită prin citirea cu aviditate a lui Alexandrescu, Eminescu, Vlahuță, Coșbuc din literature română sau Zola, Goncourt, Maupassant, Goethe, Hugo, Baudelaire, Strindberg, Lenau, personalități, precum Nicolae Iorga, Mihail Dragomirescu, Simion Mehedenți se întreceau în aprecieri laudative legate de ascensiunea poeziei cerniene construite pe accente optimiste, originale legate de cântarea iubirii și a dorinței intensificate de viață într-o perioadă în care epigonii nu reușeau descătușarea de obsesia eminesciană.

Raportându-ne perioadei, nu putem trece cu vederea că Panait Cerna a primit mult timp susținerea lui Titu Maiorescu pentru publicare în ”Convorbiri literare” și prin urmare, el s-a înscris, pentru început, în ideologia junimistă până la un anumit moment. Descoperiea lui Cerna de către Titu Maiorescu a permis o vădită influență pozitivă și i-a înlesnit afirmarea[3]. Totodată, în 1905, Maiorescu este cel care îi oferă sprijin material atunci când Cerna este spitalizat la Sanatoriul de la Sinaia. În 1906, Panait Cerna a finalizat studii facultății de filosofie cu licența obținută cu titlul ”Magna cum laude”, președintele comisiei de licență fiind nimeni altul decât Titu Maiorescu alături de I. Crăciunescu și C. Rădulescu Motru[4]. Ulterior, i se oferă ajutor substanțial pentru contiuarea studiilor din străinătate. De altfel, Cerna a plecat în străinătate cu bursă din partea statului pentru studiile doctorale la îndemnul lui Maiorescu, dar și cu sprijinul lui Simion Mehedinți. Aceștia îi promiseseră un post de profesor universitar la întoarcerea în țară după obținerea titlului de doctor.

Perioada dedicată studiilor doctorale din Germania corespunde unui efort susținut din partea lui Cerna, mai ales că tânărul poet a renunțat la propriile ideologii în favoarea unor anumite exigențe exclusiv didactice. Pregătirea lui Cerna pentru carieră universitară a fost în detrimentul poeziei de concepție, mai ales că nu de puține ori afirma că literatura română nu duce lipsă de ”profesori de literatură, ci de dreptate socială”[5].

---

[2] Ungureanu, M. L., „Panait Cerna și creația lui” comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R, articol publicat în „Limba și literatura română”; București , 1955, pag. 288.

[3] Dimitru Micu îl citează în lucrarea sa pe Mihail Dragomirescu (în 1895 devine redactor principal la revista *Convorbiri* care cu exasperare se plângea că nu se mai putea vorbi de o literatura care să corespundă principiilor junimiste : „Îi luase pe toți, până și pe Maiorescu, curentul sămănătorist (Maiorescu trimitea la Sămănătorul în loc să le dea la *Convorbiri literare,* poeziile lui Vâlsan și Cerna care se citeau în salonul său)*”.,* op.cit , pag. 29-30.

[4] Munteanu, A. ”Panait Cerna. Viața și opera”, Centrul Județean de Cultură și educație socialistă, Tulcea, 1974, p. 26-27;

[5] Bălan, D.I. ”Momente ale liricii românești în secolul XX”, Ed. Fundației de mâine”, București, 2000, pag. 73; ”Ce cred că ar fi de făcut? Eu am studiat aici, pentru mine, epocile de înflorire a literaturi gemane și engleze, afară de aceasta, ceva filosofie moedernă și estetică. Examenele de doctorat m-au silit să citesc vrute și nevrute; voi fi fericit să le pot scutura cât de curând din mintea mea. Mi-ar conveni de minune o catedră de literatură gerană sau una de literatură română modernă. Pricep însă că lucru nu e posibil- și-mi caut voios de drum, mulțumind Domnului că m-a ajutat să-mi fac omenește datoria, și

Întrucât 20 din poeziile cerniene[6] sunt publicate în timpul vieții poetului în revista literară ” Convorbiri literare” în perioada 1907-19013 și 4 postume în perioada 1915-1924 considerăm a fi necesar să aducem în prim plan câteva din prevederile programului viziunii junimiste al cărei îndrumătorul și animator era tocmai Titu Maiorescu: lupta împotriva imposturii și stimularea aspirației către perfecțiunea artistică. De asemenea, vom aduce în discuție și trăsăturile fundamentale ale ideologiei literare și culturale maioresciene tocmai pentru că la acea vreme critical literar este cel care ”a intrat în viața poeziei, a arătat criterii de apreciere, a trezit gustul pentru marile valori literare”[7]. Se impune această incursiune tocmai pentru că aceste principii directoare promovate de Titu Maiorescu prin Societatea Junimea le regăsim în viziunea lui Cerna, poet care nu de puține ori a militat pentru a scrie poezii mai puține, dar de o calitate superioară. „Vreau să fiu cu totul liber(…), vreau să scriu numai când mi se umple sufletul de lumină sau de lacrimi, vreau să public numai când socot eu cu cale”[8]. Chiar și mărturia către prietenul său, Ioan Cosma, pe care a publicat-o în revista literară ”Căminul”, nr. 2 din iunie1913, susține dorința lui Cerna de a prezenta opera literară mai presus de nevoile ființei sale: „Pentru ce te grăbești? Crezi că tot ce se tipărește e bun? Crezi că e destul într-o poezie de zece strofe să fie abia una bună? Mulți din cei care scriu azi ar face lucruri mult mai bune, dacă ar munci mai mult, mai stăruitor și nu le-ar fi gândul mai întâi la tipar. Până acolo e o cale bună, și dacă nu ești pregătit cum trebuie, o faci în zadar. Decât în fiecare săptămână câte o poezie proastă, mai bine una pe an, dar să fie poezii”[9]. Am putea spune că Panait Cerna a aderat atât de bine la junimism, încât l-a determinat pe George Călinescu să îl considere o victimă a concepțiilor lui Titu Maiorescu. Această părere a exprimat-o explicit criticul literar atunci când s-au împlinit șaptezeci și cinci de ani de la nașterea poetului.

Aducem în atenție câteva argumente care vin să susțină opinia călinesciană. Astfel, la începutul lui mai 1907 cu sprijinul colegilor săi din Partidul Junimea Conservatoare[10] Titu Maiorescu decide să îl trimită pe Cerna la specializare în Germania pentru pregătirea și susținerea doctoratului. Obținerea titlului de doctor îi asigura lui Cerna preluarea unei catedre la Universitatea din București dacă acesta îndeplinea câteva condiții: pe de o parte teza de doctorat să fie în flosofie, iar pe de altă parte să promită că va renunța la poezia socială și să adere la cercul literar din jurul revistei conservatoare ”Convorbiri literare”.[11] Astfel, tânărul poet se vede pus în situația de a alege între poezie și astfel de a rămâne în țară fiind condamnat la sărăcie și suferință sau acceptarea propunerii lui Maiorescu, finalizarea studiilor

---

rugându-l să mă ferească pe viitor de examene. În actualele împrejurări avem nevoie de mai multă dreptate socială, de bune școli normale de învățători și de brațe cât mai multe și mai puternice”.

[6] S-a avut în vedere volumul ”Floare și genune”, Ediția a II a ediție revizuitî și adăugită de Valeriu Râpeanu apărută la Editura pentru literatură, 1968

[7] Rusu, L., ”Scrieri despre Titu Maiorescu”, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 365

[8] Panait Cerna citat de Valeriu Râpeanu în prefața ediției volumului „Floare și genune” Editura pentru literatură, 1968.

[9] Ungureanu, M. L., op.cit. , pag. 286.

[10] Partidul este de orientare progermană.

[11] Popov ,J., Râpeanu, V. ”Panait Cerna. Omul și Opera”, Ediție bilingvă româno-bulgară, Sofia, București, 2006, pag.47. Aceste condiții impuse de Maiorescu iscă o dispută cu ceilalți membri: Simion Mehedinți, A. Rădulescu-Pogoneanu, dar și cu oponenții programului junimist: Mihail Dragomirescu și Nicolae Iorga care sunt revoltați de intenția premedită a lui Maiorescu de a-l îndepărta pe Cerna de poezie.

aducându-i titularizarea la o catedră universitară în țară, un venit sigur și o viață prosperă. Cerna decide să plece în străinătate, mai ales că i s-a promis și obținerea unei burse.[12]

La început, Cerna se dovedește a fi plin de recunoștință lui Titu Miorescu așa cum rezultă dintr-o scrisoare din Viena, noiembrie 1907: ” Am vizitat mai multe monumente și câteva librării, de unde mi-am cumpărat ceva cărți germane, foarte potrivite obiectului pentru care mă pregătesc. Sunt așa de fericit, așa de fericit de când mulțumită Dv. am devenit copilul libertății(...).[13]

Cei care l-au studiat în mod amănunțit pe Panait Cerna au emis și o altă ipoteză: ”generozitatea criticului junimist” de a-i facilita o bursă de studii în străinătate tânărului poet ”nu era gratuită” căci Maiorescu ar fi urmărit, în fapt, ”să facă din Cerna un propăvăduitor al filosofiei reacționare, așa cum încercase și cu Eminescu”.[14] Se presupune că în lipsa unor documente care să susțină ideea de denigrare a lui Maiorescu și de victimizare a lui Cerna, acestă ipoteză este nefondată. Totuși I. Oprișan descoperea niște scrisori semnate de Cerna adresate lui Mihail Dragomirescu și lui Virgil Cioflec în care poetul bursier aducea în discuție limitarea libertății de exprimare poetică de către Titu Maiorescu și de către conducerea revistei ”Convorbiri literare”.[15]

Considerăm a fi relevante în argumentarea acestei direcții și faptul că pentru început Societatea literară Junimea prin fondatori săi a promovat cu consecvență și cu multă intoleranță un ”spirit militant anti-socialist”, așa încât lipsa de îngăduință față de grupările literare mai mari sau mai mici ai căror membri manifestau interes, simpatie, curiozitate și pentru alte orientări” se traducea prin discreditatea scriitorilor ”strânși în jurul altor foi literare”[16]. Faptul că despre Titu Maiorescu se știa că pregătea la Universitate noi cadre pentru ”Convorbiri” prin coordonarea unui cerc literar al studenților ar putea constitui încă un argument temenic pentru recrutarea lui Panait Cerna în a face parte din rândurile celor selectați pentru a continua programul junimist. Pe de altă parte, refuzul recunoașterii talentului literar al scriitorilor ce colaborau cu alte reviste literare, dar și predispozițiile poeților de la acea vreme spre însușirea imaginilor eminesciene, uneori chiar versuri întregi ceea ce determină tendința revistei ”de a promova o poezie nouă, neromatică, cu preferințe parnasiene”[17] sunt condiții care justifică orientarea lui Cerna spre programul literar promovat de Titu Maiorescu. Totodată, criticul literar ”de formație clasicistă, care trebuise să-l susțină pe romanticul Eminescu pentru că poeți mai talentați nu se iviseră, urmărea cu plăcere orice apariție proaspătă, semnificând, potențial, formarea noii școli.”[18]

La momentul plecării din țară pe durata studiilor doctorale, Panait Cerna întrerupe colaborarea cu revistele adverse grupării junimiste și se poate observa că toate poeziile cerniere din această perioada sunt publicate doar în ”Convorbiri literare”. Ba mai mult, chiar și poeziile publicate anterior în alte publicații ale vremii sunt reluate în ”Convorbiri

[12] Idem., pag. 47. Până la primirea bursei, Simion Mehedinți, Titu Miorescu și alți prieteni îi vor împumuta banii pentru întreținere pe termen nedeterminat.
[13] Idem, pag. 47
[14]Cerna, D. ” Panait Cerna, scepticul luminos”, apud F.I.Bociort, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca,2009. pag. 187
[15] Oprișan, I. ”Panait Cerna. Tentative de evadare de sub tutela junimistă”, Manuscriptum, anul XIII, 2(47), 1982, pag. 146-153
[16] Iliescu, A., ”Reviste literare la sfârșitul secolului al XIX-lea”, Ed. Minerva, București , 1972, p. 41
[17] Idem, p. 60
[18] Idem.

literare”[19]. Poeziile publicate în revista junimistă sunt selectate de către poet de a face parte din debutul său editorial. De altfel, autorul a mai publicat sub pseudonim Radu Voinea și la alte reviste literare. Poeziile din această perioadă sunt dominate de sentimente luminoase, optimiste astfel că iubirea ”devine expresia unei nestinse sete de viață a unui sentiment nobil, profund omenesc, prin a cărui împlinire umană se ating țărmurile nemuririi”[20].

În afara celor expunse, dacă analizăm texte poetice cerniene publicate în ”Convorbiri literare” se poate constată că ele corespund liniilor ideologice directoare trasate de Titu Maioescu în studiul său ”Poezia română”: ”Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul(...) pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”[21]. Or, poezia cerniană vizează materia sensibilă cu accente cât mai aproape de concret.

În acestă perioadă, cei de la ”Convorbiri critice” îl acuză pe Panait Cerna că s-a lăsat monopolizat de Titu Maiorescu. Riposta lui Cerna apare într-o scrisoare adresată lui Victor Cioflec, datată 4 ianuarie 1908, din Munchen: ”Nu este adevărat că m-au monopolizat Convorbirile literare. E adevărat că e o revistă care-mi vorbește de mărirea trecutului nostru literar-și de aceea merită veneraţiunea epigonilor. Pentru mine se mai adaugă și iubirea și consideraţiunea ce o am pentru bătrânul și alți câțiva(...). Dacă scriu la o singură revistă, deocamdată, explicarea trebuie să o cauți în legăturile morale, de care am vorbit mai sus, dar și în antipatia ce o am pentru pribegia de la foaie la foaie, de la o tabără la alta, ceea ce dă începătorilor ca mine o îngrijorare, puțin onorabilă(...). Am făcut o mică experiență în acest sens anul trecut și am prins minte(...)”[22]. Scrisoarea este mult mai amplă, însă ceea ce trebuie subliniat este faptul că pentru acel moment programul ambițios al revistei ”Convorbiri literare” era relavant și motivant pentru un poet aflat la început, așa cum se considera și Cerna.

Totuși corespondența purtată cu Mihail Dragomirescu după plecarea lui în străinătate lasă să se înțeleagă că cei doi au colaborat la publicarea unor texte poetice a căror apariție în revistă s-a făcut sub pseudonim[23]. În toată această perioadă de anonimat, profesorul îl îndrumă în arta scrierii poeziilor iar Cerna îi acceptă cu ușurință criticile legate de poeziile care nu au îndeplinit rigorile criticului de la ”Convorbiri critice”. Totuși riscurile colabărării ascunse cu altă revistă adversă celei conduse de Titu Maiorescu, i se par a fi avea urmări mult prea mari și prin urmare, anul 1908 se pare că este anul încetării definitive a oricărei încercări

[19] ”Către Ines(din Byron)”, ”Convorbiri literare” 1, nr.2, 15 ianuarie 1907, ”Chemare”, ”Convorbiri”, I, nr, 8-10, 15 aprilie-15 mai, 1907, ”Către pace” (republicată), poezia a fost inițil publicată în 1904 în ”Sămănătorul”, ” Cântec de noapte”, ”Convorbiri literare”, 41, nr. 11, noiembrie 1907, ”Sonete” ”Convorbiri literare”, 41, nr. 1, ianuarie 1907, ”Floare și genune”, ”Convorbiri literare”, 41, nr. 2, februarie 1907, ”Amor”, ”Convorbiri literare”, 41, nr. 4, aprilie 1907, ”Celei așteptate”, ”Convorbiri literare”, 42, nr. 1, ianuarie 1908, ”Floarea Oltului”, ”Convorbiri literare”, 42, nr. 9, septembrie 1908, ”Despărțire”, ”Convorbiri literare”, 42, nr. 10, octombrie 1908, „Torquanto către Leonora”, ”Convorbiri literare”, 42, nr. 2, februarie 1908

[20] Bălan, I. D., op.cit, pag. 75

[21] Rusu, I. , op.cit, p. 367

[22] Oprișan, I, art.cit.

[23] ”Pentru numărul de întâi februarie să păstrezi un colț al revistei pentru o poezie a unui necunoscut, care după părerea mea, deși mă cam imitează, are cel puțin tot atât talent ca și mine. Acest prieten al meu vrea să rămână un an doi anonim(...) Să nu cumva să șoptești cuiva numele său. Are un bunic bogat, care l-ar dezmoșteni, îndată ce ar afla că drăguțul de nepot vorbește cu stelele, ori muzele, care iau mintea omului și-l fac nevrednic să caute ded moșie și de casă” Panait Cerna citat de Oprișan, I. ”Panait Cerna. Tentative de evadare de sub tutela junimistă”, Manuscriptum, anul XIII, 2(47), 1982, p.148-149.

de a ieși de sub tutela maioresciană, ultima poezie fiind publicată în anul morții sale, 1913[24] în ”Convorbiri literare”. Astfel, Panait Cerna își manifestă recunoștința față de cei care i-au oferit oportunitatea desăvârșirii studiilor în străinătate, chiar dacă se vede nevoit să sufere din cauza îngrădirii libertății sale în concepția literară.

Mihail Dragomirescu care s-a dovedit a fi un susținător înfocat al poeziei cerniene înțelege și acceptă dorința tânărului poet, dar apelează la un artificiu: sub pretextul analizării din punct de vedere critic creațiile literare ale vremii, reproduce integral poeziile cele mai valoroase ale lui Panait Cerna însoțindu-le de observații demne de atenție cu scopul de îndruma afirmarea autentică a poetului dobrogean.[25] Se pare că recomandările primite sunt ușor acceptate de Cerna: ”Mii de mulțumiri pentru grija ce ați avut de a nu se strecura nici o greșeală de tipar la republicarea bucății mele”[26]. Criticile ulterioare[27] lui 1908 scrise pentru ultimile poezii cerniene, prin care Dragomirescu intenționa se pare să lovească în Titu Maiorescu au un impact major asupra lui Cerna astfel că relația de prietenie literară dintre Cerna și criticul de la ”Convorbiri critice” se răcește iremediabil.

În concluzie, traseul literar al lui Cerna urmează trei direcții. Inițial, colaborator al revistei ”Sămănătorul” și numai ocazional, la ”Convorbiri critice”[28], poetul se stabilește la ”Convorbiri literare”. Recunoașterea și consacrarea ca poet ar veni din partea celor două grupări unde a activat mai intens, însă din partea ” Sămănătorului”, unde Cerna a scris ani de zile, nu a primit stimularea potrivită absolut necesară unui tânăr poet aflat la debutul menirii artistice. La apariția volumului ”Poezii” în 1910, Nicolae Iorga, criticul sămănătorist care îl considera pe Cerna ”un mare talent deplin format”, cu ”o cugetare puternică”, îi aduce critici căci scrie istoricul: ”Poesia în ton minor și ca simțire și ca gândire, cu oricâtă cultură și talent s-ar face, nu mai e a noastră. O stimăm și n-o cetim. Și e păcat că aceasta se întâmplă și unui suflet așa de nobil, unui idealist de o așa simțire, unui atât de nevinovat visător, cum e d. P. Cerna”.[29]

Deși semnificativă reducerea intensității relațiilor de prietenie ale lui Panait Cerna cu mai toți ”adversarii” Junimii după 1908: Constantin Dobrogenu-Gherea, Garabet Ibrăileanu sau Calistrat Hogaș, nu i se poate incumba lui Titu Maiorescu întreruperea acestor relații și nici nu se poate susține cu dovezi suspendarea colaborării literare cerniene cu alte reviste literare. În perioada 1907-1908, criza lui poetului se construiește pe fondul accentuării

[24] Este vorba de ultima poezie publicată ”Vârful cu dor” în Convorbiri literare, XLVII, nr. 1 ianuarie 1913. Postum au fost publlicate tot în Convorbiri literare ”Domnița din vis„ (ianuarie 1915), ”Sonet”(martie 1922), ”Noapte de vară”(aprilie 1922), ”Dedicație”(martie 1924).

[25] Este cazul poeziilor ”Amor”, ” Zile de durere, ”Torquanto către Leonora”, ”Din depărtare(fragmentar)”, care au fost republicate la rubrica Revista critică de la Convorbiri critice, deși inițial în acestă revistă trebuia să apară, dar poetul le-a retras.

[26] Oprișan, I, art.cit.p. 151

[27] ”E păcat că Cerna îngăduie să i se publice de la un timp încoace, în ”Convorbiri literare”, bucăți nefăcute care îi pot compromite reputația la care scriitorul acestor rânduri a contribuit mai mult decât oricare altul(...) poetului nu i s-a lăsat grija artistică să separe și să elimine o mulțime de versuri și strofe inutile concepțieișisi care, tocmai de aceea apar goale de simțire și semnificație poetică” în Convorbiri critice, II, nr. 6, 15 martie 1908, p. 247, respectiv Convorbiri critice, II, nr.21, 1 noiembrie 1908, p. 697

[28] La ”Convorbiri critice”, se pare că Panait Cerna preferă să publice sub pseudonim așa cum reiese din corespondența cu Mihail Dragomirescu. Astfel, în perioada 21 ianurie-17 februarie 1908, trimite lui Dragomirescu poezie intitulată ”Răvaşe”și îi cere în mod expres să semneze textul cu I. Călin sau Radu Voinea. Însă, se pare că Dragomirescu nu a păstrat întocmai secretul ceea ce l-a făcut pe Cerna să retragă poezia definitiv.

[29] Dumitrescu, G. ”Poezia lui Cerna”, Tipografia ziarului ”Universul”. Strada Brezoianu 23-25, București, 1939, pag. 65 apud Iorga, N., art. ”Trei volume de poezii” publicat în ”Neamul românesc literar”, Anul II, No. 7, 14 februarie, 1910.

problemelor de sănătate. Această convingere coroborată cu moralitatea poetului care a considerat că gestul mărinimos al lui Titu Maiorescu nu poate fi recompensat decât cu acceptarea propriei limitări a libertății de exprimare poetică constituie argumente suficiente în a păstra treaz interesul pentru analiza imaginarului poetic cernian în care eul poetic se manifestă cu intensitate și sinceritate, iar ideea poetică poate fi perpetuată în absolut toate profunzimile sufletului receptor.

Bibliografie

1. Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX", Editura pentru literatură, București , 1964,
2. Ungureanu, M. L., „Panait Cerna și creația lui" comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R, articol publicat în „Limba și literatura română"; București , 1955,
3. Munteanu, A. "Panait Cerna. Viața și opera", Centrul Județean de Cultură și educație socialistă, Tulcea, 1974, p. 26-27;
4. Bălan, D.I. "Momente ale liricii românești în secolul XX", Ed. Fundației de mâine", București, 2000,[1] S-a avut în vedere volumul "Floare și genune", Ediția a II a ediție revizuitî și adăugită de Valeriu Râpeanu apărută la Editura pentru literatură, 1968
5. Rusu, L., "Scrieri despre Titu Maiorescu", Editura Cartea Românească, București, 1979,
6. Cerna, P „Floare și genune" Editura pentru literatură, 1968,
7. Popov ‚J., Râpeanu, V. "Panait Cerna. Omul și Opera", Ediție bilingvă româno-bulgară, Sofia, București, 2006,[1]
8. Cerna, D. " Panait Cerna, scepticul luminos", apud F.I.Bociort, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca,2009.[1]
9. Oprișan, I. "Panait Cerna. Tentative de evadare de sub tutela junimistă", Manuscriptum, anul XIII, 2(47), 1982,
10. Iliescu, A., "Reviste literare la sfârșitul secolului al XIX-lea", Ed. Minerva, București , 1972,

    Dumitrescu, G. "Poezia lui Cerna", Tipografia ziarului "Universul". Strada Brezoianu 23-25, București, 1939 apud Iorga, N., art. "Trei volume de poezii" publicat în "Neamul românesc literar", Anul II, No. 7, 14 februarie, 1910.